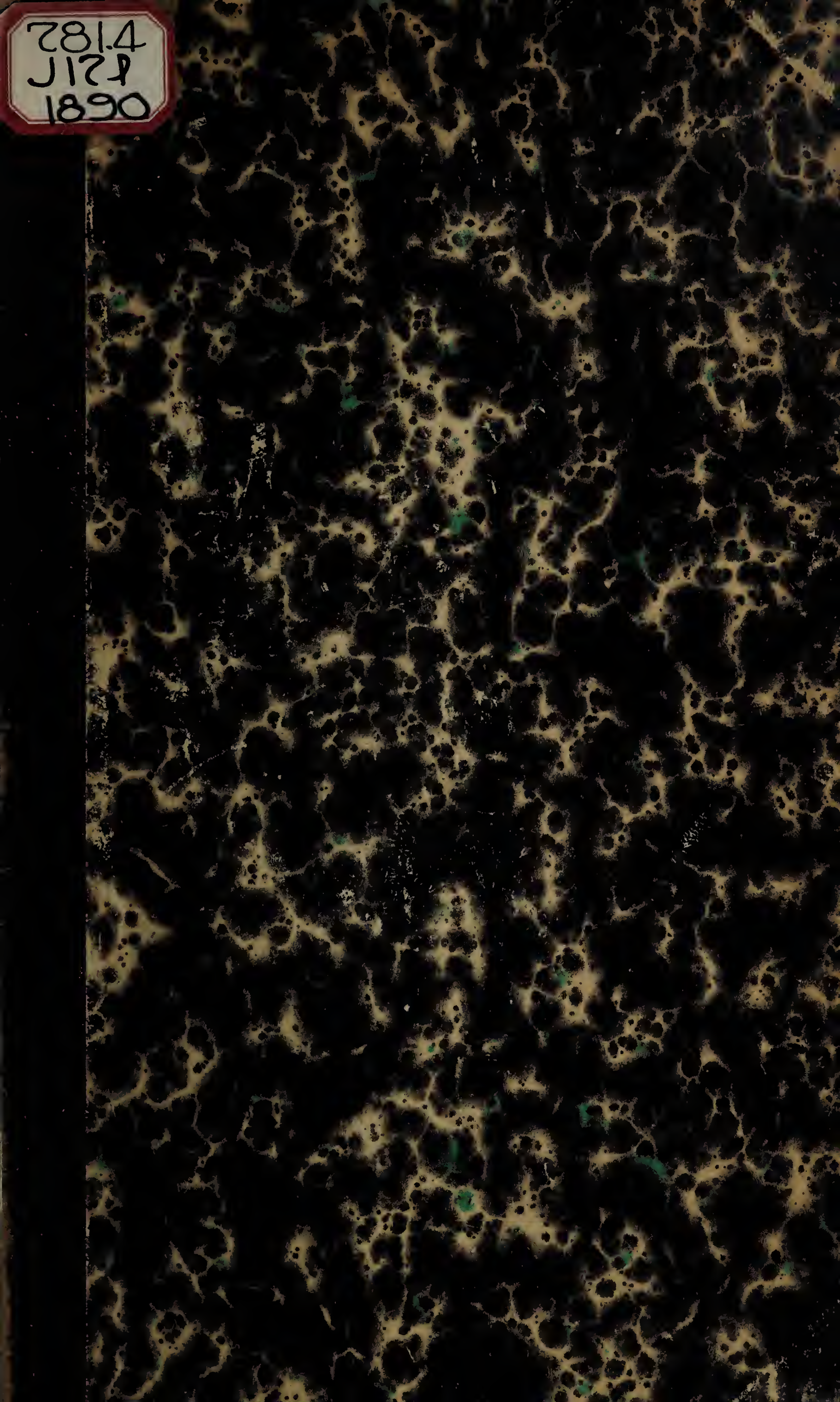
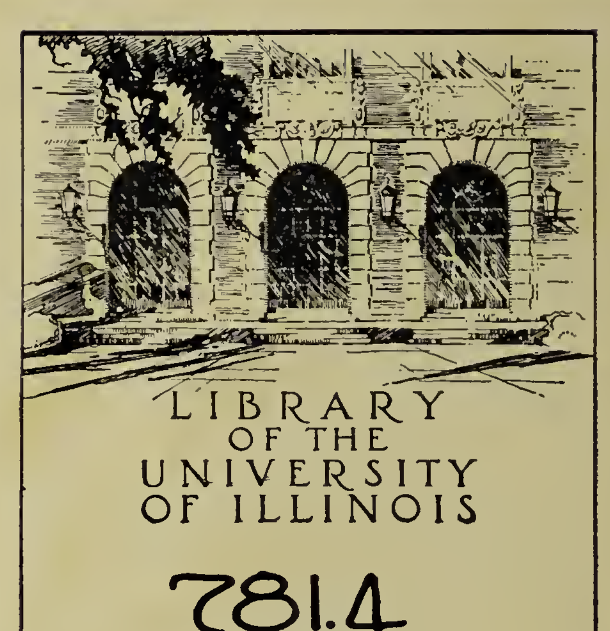



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS





MUSIKALISCHE
KOMPOSITIONSLEHRE

VON

S. JADASSOHN.

Erster Theil.

Die Lehre vom reinen Satze.

Band I. Lehrbuch der Harmonie.
Band II. Lehrbuch des Contrapunkts.
Band III. Die Lehre vom Kanon und von der Fuge.

Zweiter Theil.

Die Lehre von der freien Komposition.

Band IV. Die Formen in den Werken der Tonkunst.
Band V. Lehrbuch der Instrumentation.

ZWEITER BAND.

LEHRBUCH DES CONTRAPUNKTS.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1890.

LEHRBUCH

DES

EINFACHEN, DOPPELTEN, DREI- UND VIERFACHEN

CONTRAPUNKTS

VON

S. JADASSOHN,

LEHRER AM KÖNIGL. CONSERVATORIUM DER MUSIK ZU LEIPZIG.

ZWEITE, DURCHGESEHENE AUFLAGE.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

1890.

Vorwort.

Das vorliegende Lehrbuch giebt die Anleitung zu den Studien im einfachen, doppelten, drei- und vierfachen strengen Contrapunkt. Alles das, was an Regeln, Vorschriften, Grundsätzen und Bemerkungen im Buche enthalten ist, gründet sich auf den contrapunktischen Stil Bach's, Händel's und anderer klassischer Meister, welche in unserm Tonsystem der Dur- und Molltonart geschrieben haben.

Die Studien im Contrapunkt sollen den Schüler für das Studium des Canon's und der Fuge vorbereiten; aber auch den Kunstjünger, der nicht Tonsetzer werden will, noch werden kann, werden sie befähigen, tiefer in die Werke der klassischen Meister einzudringen, und deren erhabenste Kunstschöpfungen mit besserm Verständnisse in sich aufzunehmen. Niemand aber wolle glauben, dass bei den contrapunktischen Studien die Kenntnisnahme der Regeln allein genüge; diese wären leicht, schnell und mühelos zu erlernen. Nur ernstes gewissenhaftes Arbeiten wird hier wie

in allen andern Disciplinen der Kunst den Schüler fördern. Erst dann, wenn der Schüler die im Lehrbuche enthaltenen Aufgaben in entsprechender Weise bearbeitet und gelöst hat, wird er befähigt sein, zum Studium des Canons und der Fuge überzugehen.

Leipzig, im August 1883.

S. Jadassohn.

Inhaltsverzeichnis.

Erste Abtheilung.

Der einfache Contrapunkt.

Zweite Abtheilung.

Erste Abtheilung.

Der einfache Contrapunkt.

Erstes Kapitel.

Der gleiche Contrapunkt.

§ 1. Unter dem Begriffe Contrapunkt versteht man die selbstständige Führung einer oder mehrerer melodischer Stimmen mit und gegeneinander unter Berücksichtigung einer natürlichen regelrechten Accordverbindung. Das Wesen des Contrapunktes ist also melodisch; jede der miteinander verbundenen Melodien soll selbstständig geführt sein, eine jede soll ein gleichberechtigtes Glied des Ganzen sein. Dies führt uns im doppelten, dreifachen und vierfachen Contrapunkte dahin, dass wir je zwei, drei oder vier Stimmen ihre Stellung zu einander beliebig wechseln lassen können. Es wird alsdann eine jede Stimme abwechselnd Sopran oder Alt oder Tenor oder Bass werden.

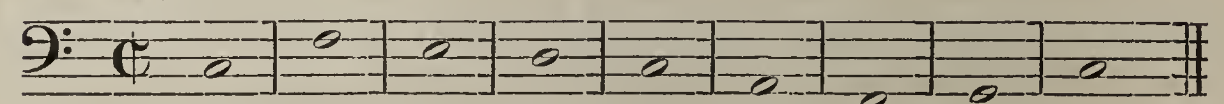
Wir haben bereits bei den Übungen in der Harmonielehre, wo es sich zunächst nur um die Structur und die Verbindung der Accorde handelte, dem Schüler eine gewisse Sorgfalt und Berücksichtigung der Führung der Stimmen nach der melodischen Seite hin anempfohlen. In den letzten Aufgaben des Lehrbuchs der Harmonie war ganz besonders die Bildung des Basses und des Soprans ins Auge gefasst worden. Wir können darum, an diese Übungen anknüpfend, mit den Übungen im einfachen Contrapunkt beginnen. Man unterscheidet den gleichen Contrapunkt, in welchem nur Noten gleicher Zeitdauer zu einem Cantus firmus gesetzt werden, und den ungleichen Contrapunkt, in welchem Noten ungleicher Zeitdauer theils in einer, theils in mehreren Stimmen gegen den Cantus firmus gesetzt werden. Im gleichen Contrapunkte wird die

Führung der Stimmen nur melodisch selbstständig sein; im ungleichen Contrapunkte wird sie melodisch und rhythmisch selbstständig.

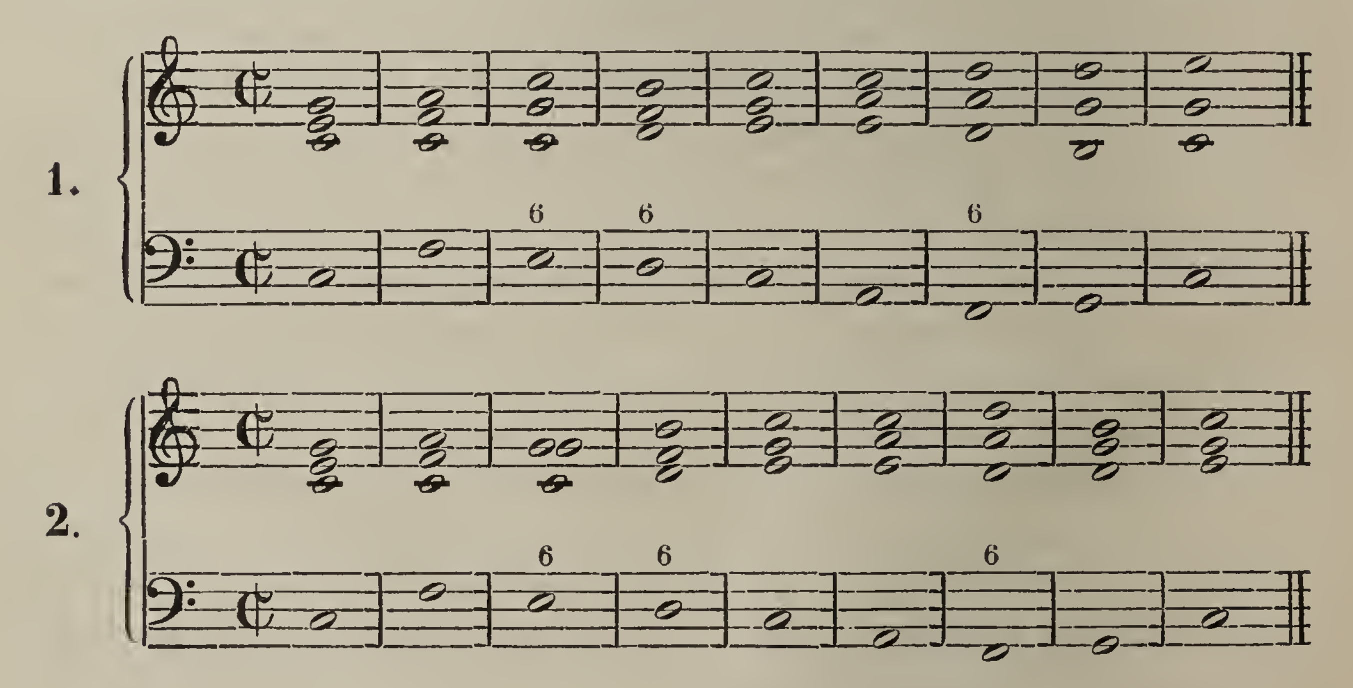
Setzt man zu einem Cantus firmus die andern Stimmen im gleichen Contrapunkte, so unterscheidet sich diese Übung von den letzten Aufgaben der Harmonielehre nur insoweit, dass die Auswahl der Accorde frei ist. Hierdurch aber wird es möglich, in erster Linie ein besonderes Augenmerk auf die melodisch selbstständige Führung einer jeden Stimme zu richten.

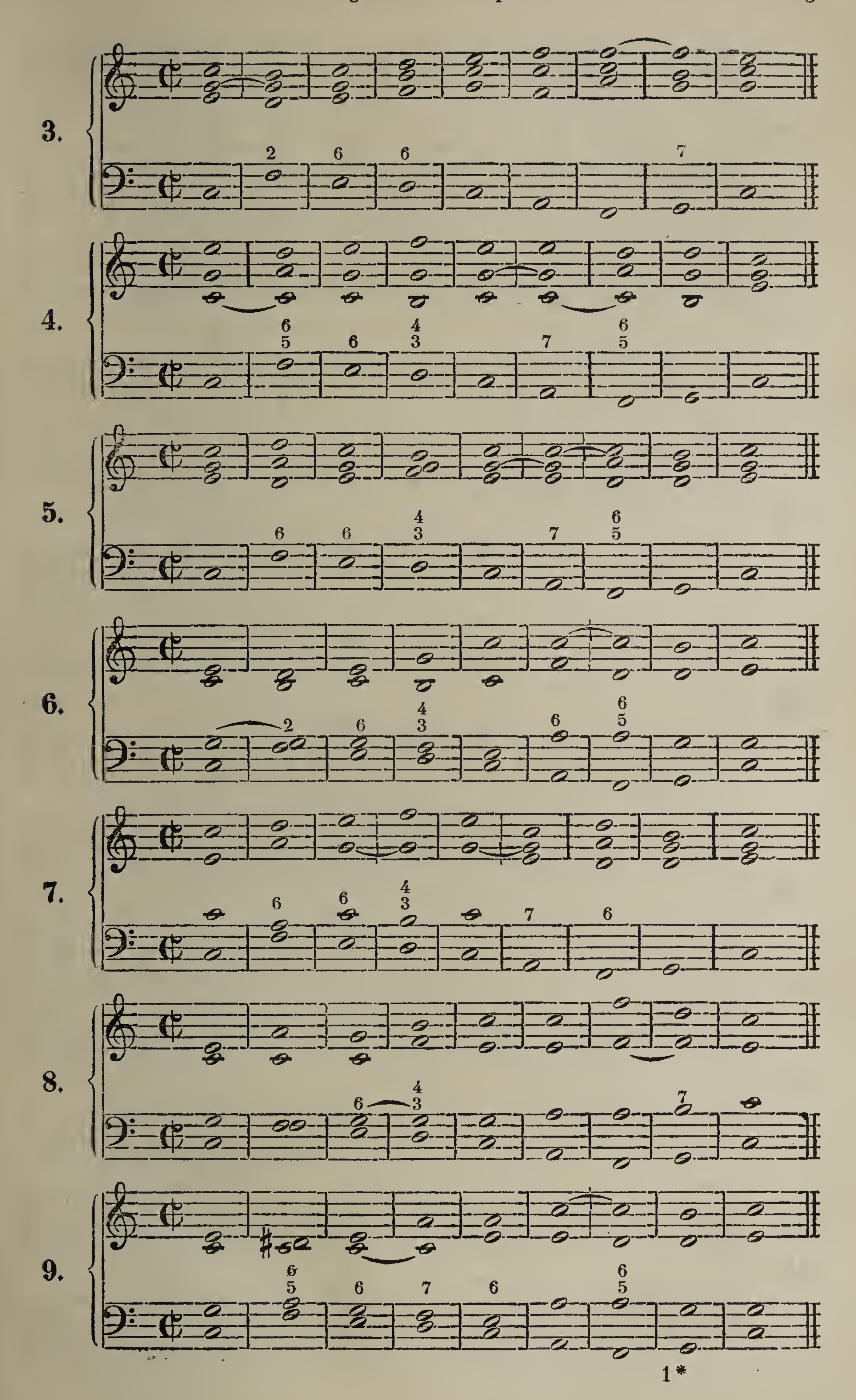
Wir beginnen unsere Übungen wieder im vierstimmigen Satze und geben einen Cantus firmus im Bass, zu welchem der Schüler die obern drei Stimmen mehrfach anders, sowohl in Lage und Stellung als auch in der Auswahl der Accorde setzen soll. Bei den ersten Bearbeitungen eines Cantus firmus sollen nur leitereigene Accorde gebraucht werden; auch wird es gut sein, wenn der Schüler anfangs die Harmonie so einfach als möglich wählt und erst nach und nach seltner gebrauchte Accorde mit verwendet. Erst wenn ein und derselbe Cantus firmus mehrfach mit leitereigenen Accorden bearbeitet worden ist, mag man bei spätern Ausführungen auch modulatorische Wendungen mitgebrauchen; doch dürfen diese nicht zu weit abführen und auch nicht gesucht und gewaltsam eingeführt erscheinen. Zur nähern Erklärung mögen die Bearbeitungen des folgenden Basses dienen.

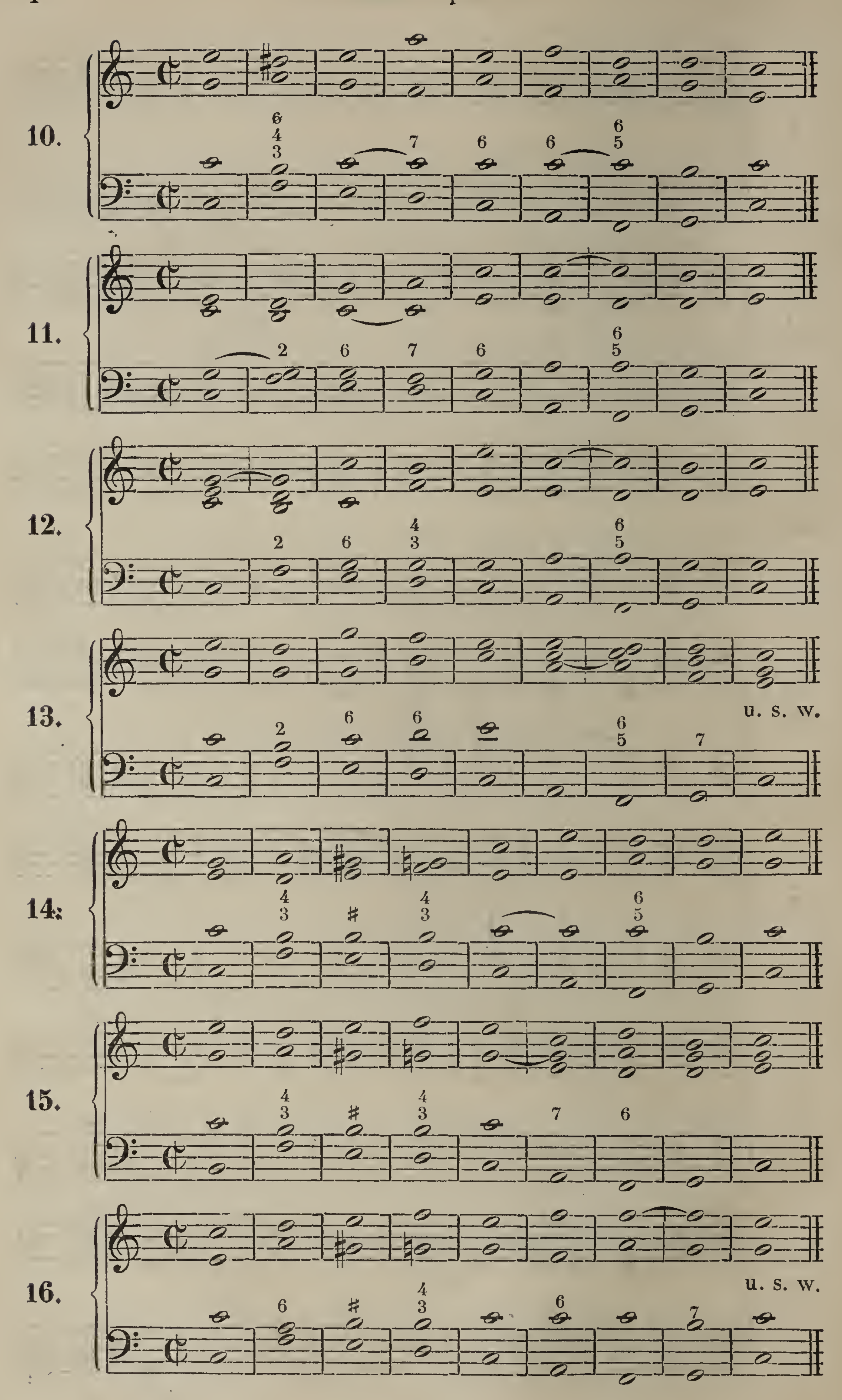




Anmerkung. Der Schüler soll seine Übungen stets in vier verschiedenen Schlüsseln arbeiten. Nur der Raumersparnis halber sind die folgenden Beispiele hier auf zwei Systemen notirt.

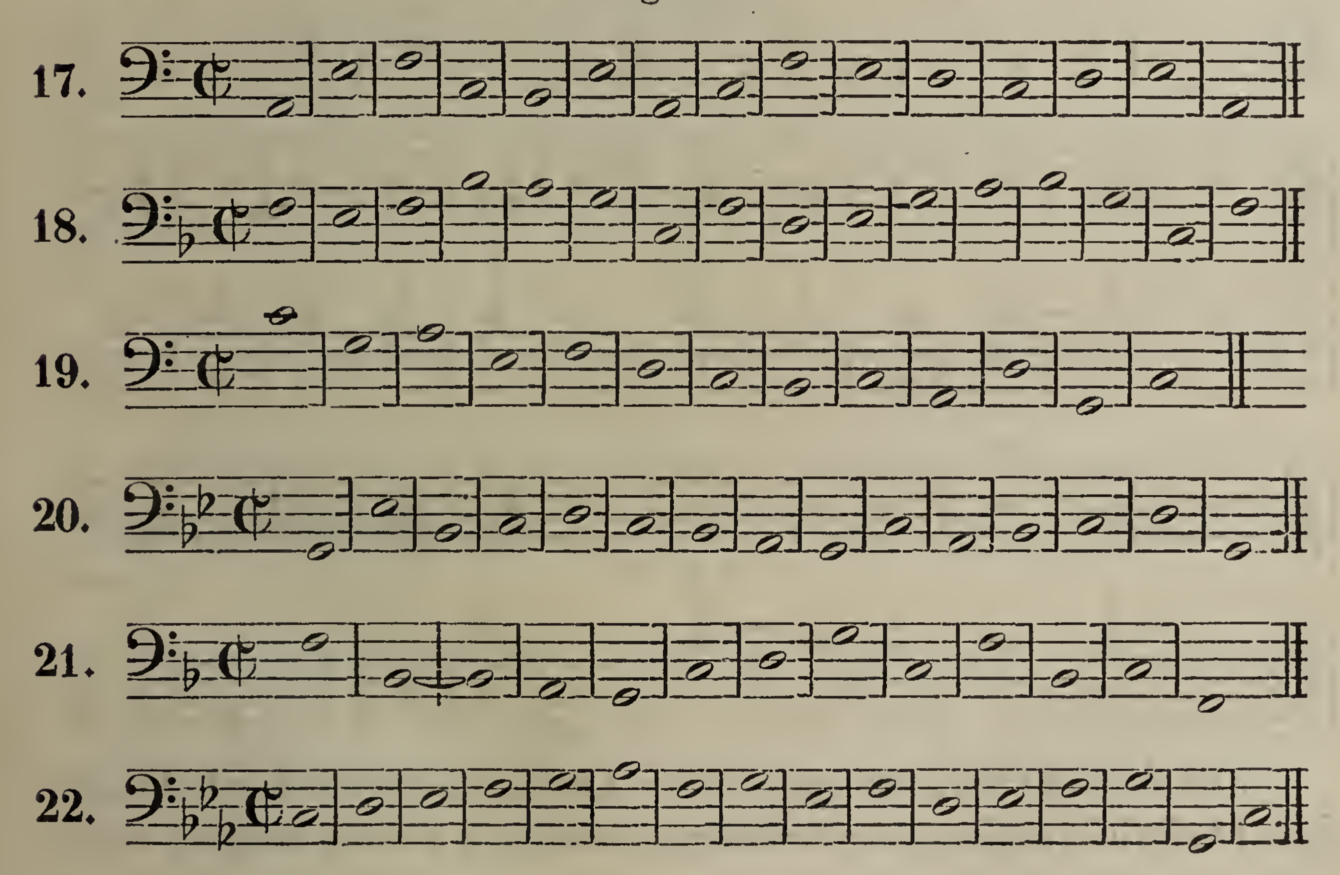


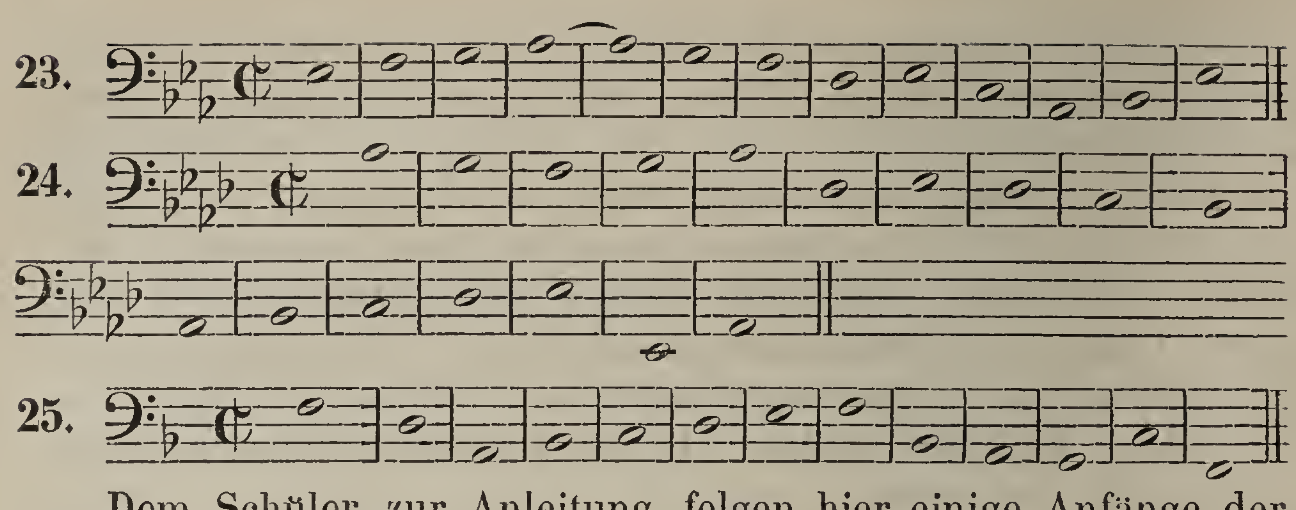

3.
2
6
6
7
4.
6
5
6
4
3
7
6
5
5.
6
6
4
3
7
6
5
6.
2
6
4
3
6
6
5
7.
6
6
4
3
7
6
8.
6
4
3
7
9.
6
5
6
7
6
6
5


10.
11.
12.
13.
u. s. w.
14.
15.
16.
u. s. w.

Bei dem vorstehenden Basse gestatten nur die sechs Noten des zweiten, dritten, vierten, fünften, sechsten und siebenten Taktes eine Veränderung der Harmonie; der Accord des ersten und des Schlusstaktes muss nothwendigerweise der Dreiklang der Tonica sein, der des vorletzten Taktes muss als Dominant-Accord den Schluss vorbereiten. Trotzdem erlaubt dieser Cantus firmus eine grosse Anzahl von verschiedenen Bearbeitungen. Die beiden ersten der hier notirten Beispiele enthalten nur Dreiklänge; im dritten und achten Beispiele finden wir den Dominantseptimen-Accord angewendet, im vierten, fünften, sechsten, siebenten, elften, zwölften und dreizehnten Beispiele werden leitereigene Nebenseptimen-Accorde gebraucht, im neunten und zehnten Beispiele finden wir die zu *C*-dur gehörigen Nebenseptimen-Accorde der zweiten und siebenten Stufe mit alterirtem Grundtone und alterirter Terz; nur die drei letzten Beispiele geben vorübergehend eine modulatorische Ausweichung nach dem Dominantdreiklange von *a*-moll, wobei selbstverständlich die chromatische Veränderung in derselben Stimme (Alt) geschieht, um einen Querstand zu vermeiden. Der Cantus firmus würde noch andere Bearbeitungen gestatten; die hier gegebenen genügen aber, um dem Schüler die Anleitung zu geben, wie er seine Aufgaben zu lösen hat. Es ist jedoch nicht nothwendig, die ersten Bearbeitungen der folgenden Bässe nur in Dreiklängen zu geben, wie dies in Beispiel 1 und 2 geschehen ist.

Aufgaben.





Dem Schüler zur Anleitung folgen hier einige Anfänge der Bearbeitung des Basses No. 17.

26.

u. s. w. u. s. w.

u. s. w. u. s. w.

u. s. w. u. s. w.

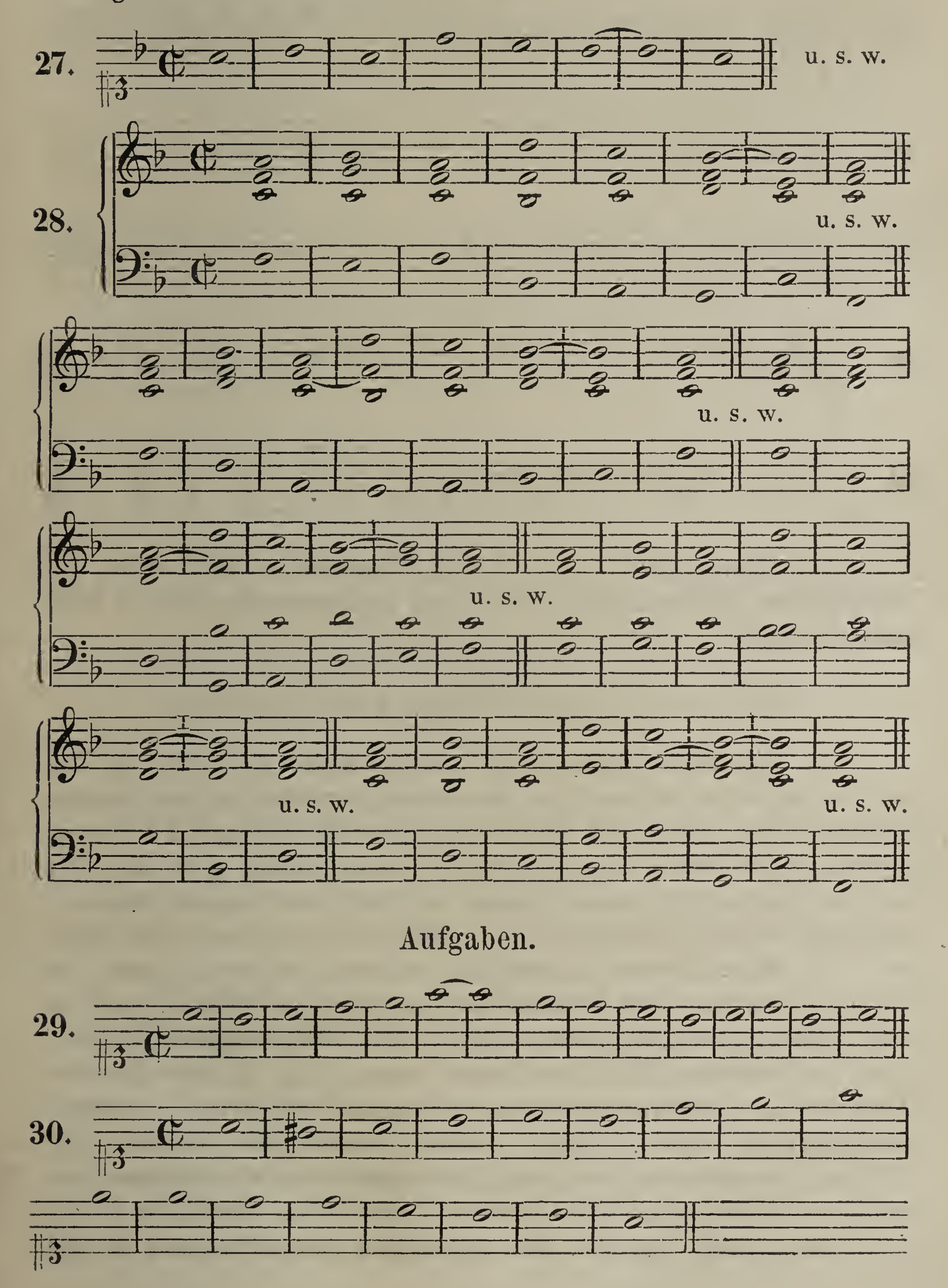
u. s. w. u. s. w.

u. s. w. u. s. w.

Aus den unter No. 26 gegebenen Anfängen ersieht der Schüler, dass noch viele andere Bearbeitungen desselben Basses möglich sind.

Der Cantus firmus im Sopran.

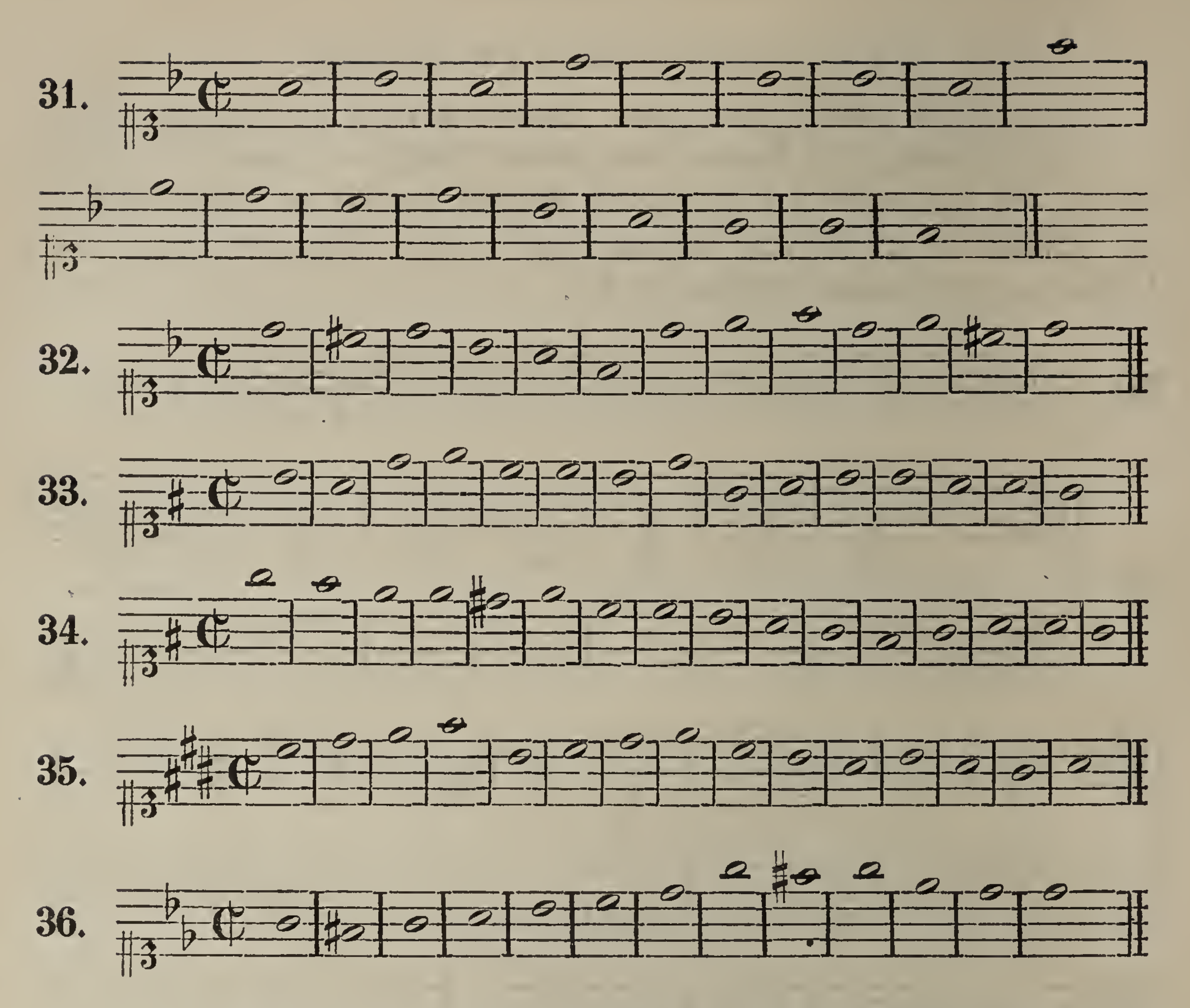
§ 2. Wir geben nun einen Cantus firmus im Sopran; hier wird die Führung des Basses die grösste Sorgfalt erfordern. (Siehe Lehrb. der Harmonie § 61.) Neuer Regeln bedarf es hierzu nicht; als praktische Anleitung folgen hier einige Bearbeituugen dės Anfanges vom Cantus firmus No. 31.



Aufgaben.

29.

30.

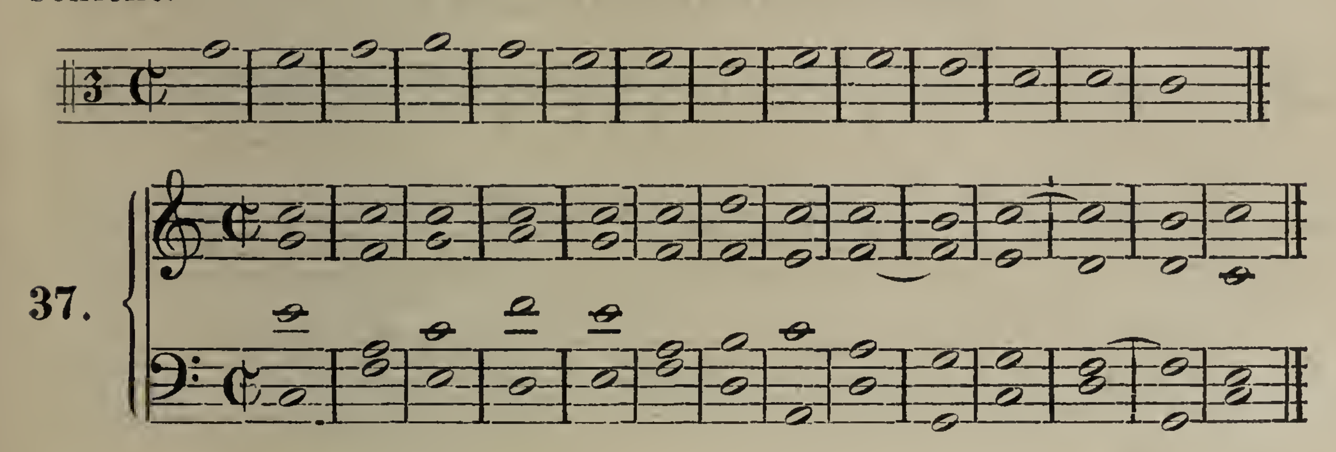


Die Aufgaben Nr. 30, 32, 34 und 36 enthalten den Leitton der betreffenden Molltonleitern und sind selbstverständlich in Moll auszuarbeiten.

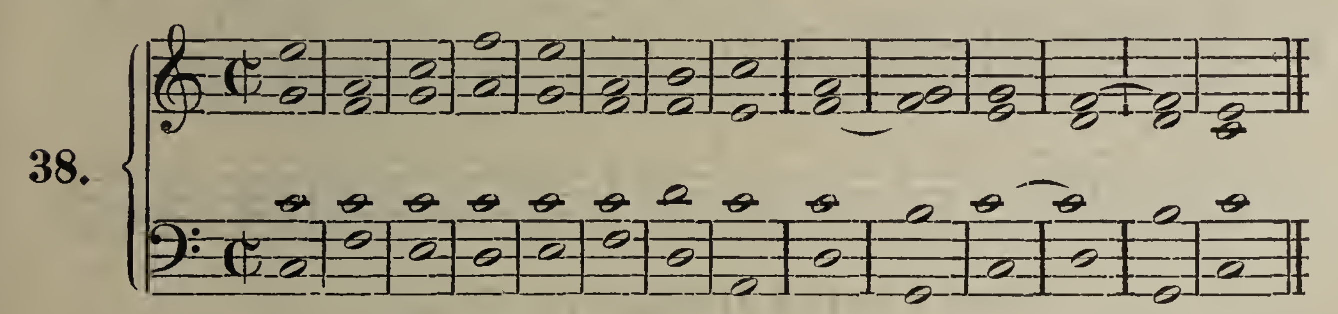
Der Cantus firmus in den Mittelstimmen.

§ 3. Die Bearbeitung eines Cantus firmus im Alt oder im Tenor ist ungleich schwieriger, als wenn derselbe in den äussern Stimmen liegt. Soll auch die Führung der Mittelstimmen in jedem vierstimmigen Satze eine melodisch selbstständige sein, so wird sie doch, wenn der Cantus firmus in einer der äussern Stimmen enthalten ist, eine ruhigere, gebundenere Führung bedingen, schon weil die Mittelstimmen, durch die äussern Stimmen häufig im Raume eingeengt, eine Freiheit der melodischen Bildung, wie sie dem Soprane und dem Basse zutheil wird, nicht erhalten können. Liegt die Hauptmelodie, der Cantus firmus, nun in einer der Mittelstimmen, so haben wir vor allen Dingen den Sopran in Berücksichtigung zu ziehen. Diese oberste Stimme darf niemals den ruhigen, gebundenen Gang und Charakter einer Mittelstimme annehmen. (Man vergleiche darüber Lehrb. der Harmonie § 61.) Die Bearbeitung des dem Alt gegebenen Cantus firmus in der

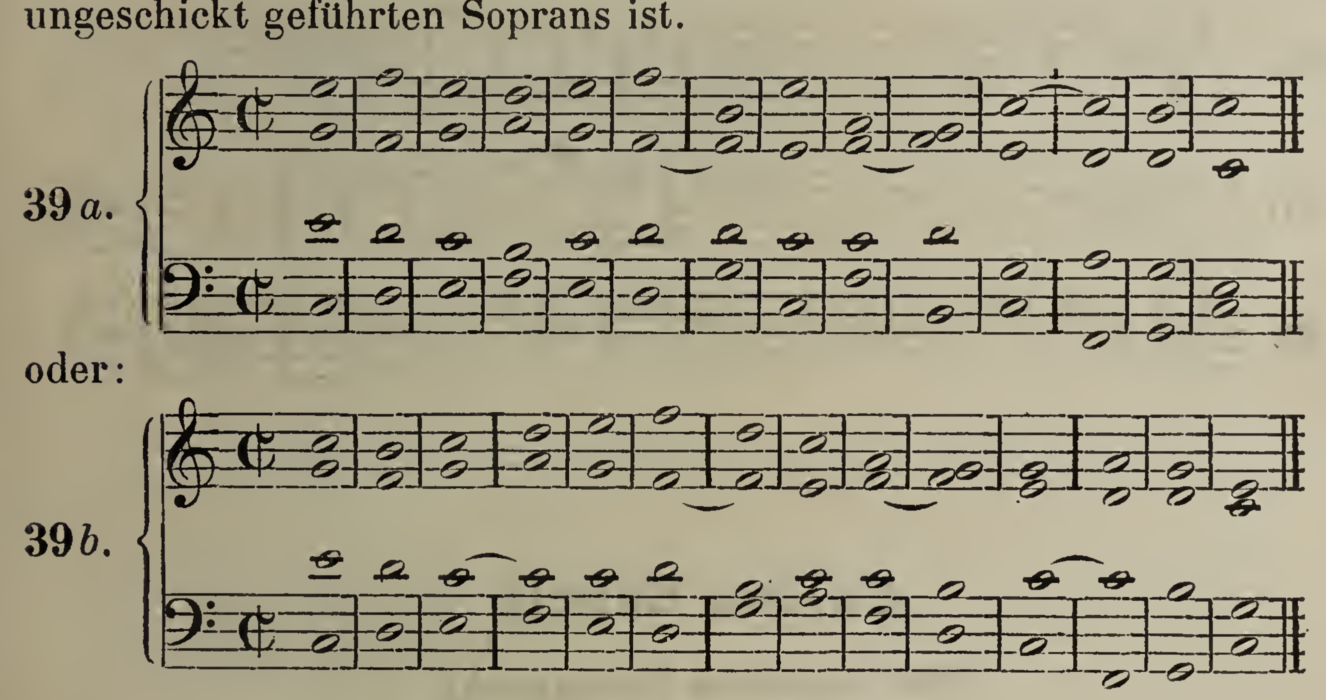
Weise, wie dies in Beispiel Nr. 37 geschieht, wäre höchst ungeschickt.



Das vorstehende Beispiel ist durch Vertauschung des Tenors und des Soprans leicht zu verbessern; wir geben es in dieser Gestalt unter Nr. 38:



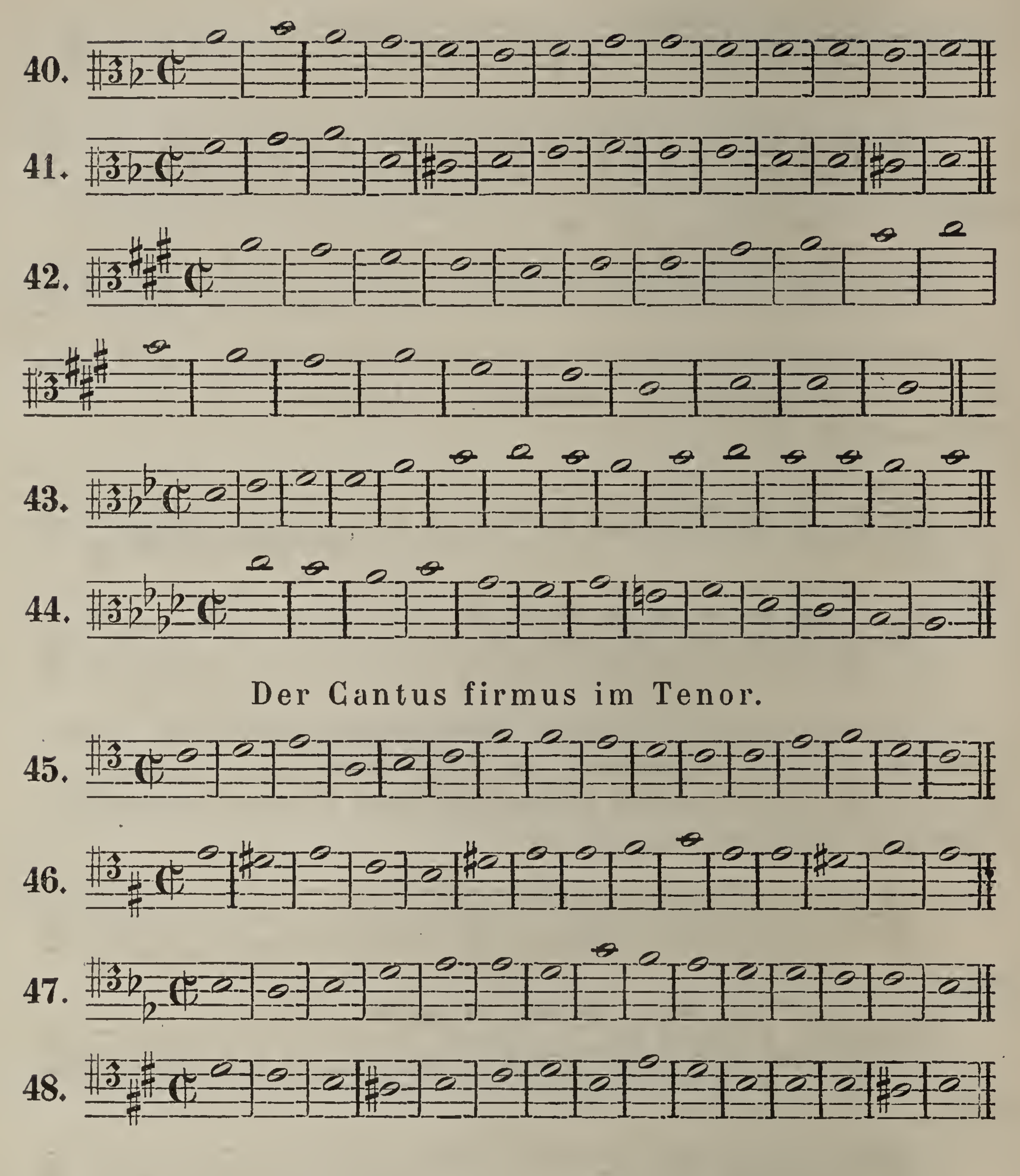
Wir fügen noch zwei andere Bearbeitungen desselben Cantus firmus im Alt bei, bei welchen der Tenor melodischer geführt ist, als in Nr. 38, wo er nur die Versetzung eines absichtlich möglichst ungeschickt geführten Soprans ist.



Es folgen hier die Aufgaben zur Bearbeitung des Cantus firmus im Alt und Tenor. Man möge aber nicht allzulange bei diesen Übungen verweilen. Vollkommene Sicherheit im Satze erlangt der Schüler erst späterhin, wenn er contrapunktisch-complicirtere Aufgaben lösen gelernt hat.

Aufgaben.

Der Cantus firmus im Alt.



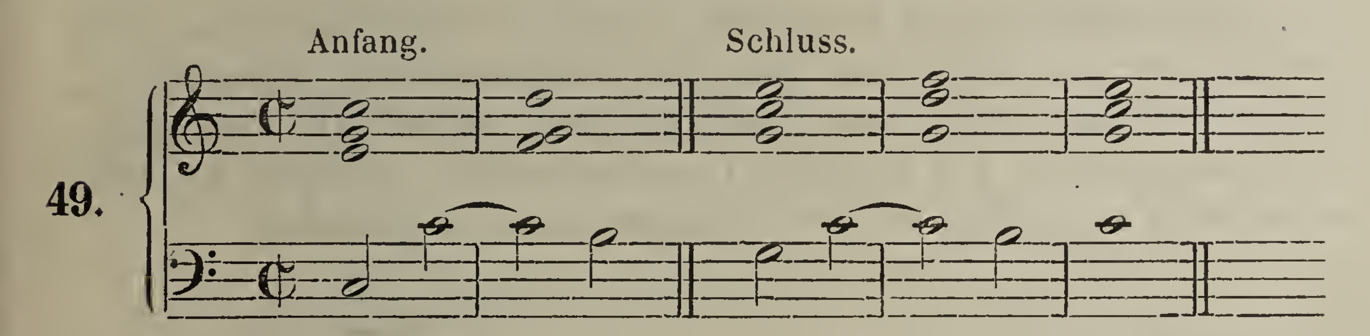
Zweites Kapitel.

Der ungleiche Contrapunkt.

§ 4. Im gleichen Contrapunkte kann man die einzelnen Stimmen nur melodisch selbstständig führen, im ungleichen Contrapunkte wird die Selbstständigkeit der Stimmen wesentlich erhöht durch die freiere rhythmische Bewegung einer oder mehrerer

Stimmen gegen den Cantus firmus. Man liess früher zwei, drei, vier, sechs auch wohl acht Noten zu einer Note des Cantus firmus schreiben und übte dies, indem man anfangs nur einer Stimme die Bewegung gab. Es genügt aber, wenn der Schüler zuerst zwei Noten und späterhin vier Noten gegen eine des Cantus firmus setzen lernt. Alle übrigen Bewegungsarten im zwei- und dreitheiligen Takte werden auf die erwähnten beiden zurückzuführen sein. Dagegen behalten wir das Verfahren zuerst einer Stimme allein die Bewegung zu geben bei, obschon in der Praxis der Fall häufiger eintritt, dass mehrere Stimmen die Bewegung abwechselnd oder gleichzeitig haben. Es ist zwar schwieriger, in einer Stimme allein die Bewegung herzustellen, aber eben dadurch wird die Aufmerksamkeit auf die Führung der einzelnen Stimmen gelenkt. Hat der Schüler die Bewegung in jeder Stimme allein geübt, dann wird es ihm ein Leichtes sein, mit Freiheit und Sicherheit eine durch die verschiedenen Stimmen theils abwechselnd, theils gleichzeitig gehende Bewegung zu einem gegebenen Cantus firmus herzustellen.

Wir beginnen damit dem Basse zwei Noten gegen eine des Cantus firmus zu geben. Jede der Noten des Contrapunktes soll eine rein harmonische sein. Nur in seltnen Fällen kann ein gut (sprungweise) vorbereiteter Vorhalt angewendet werden. Am besten kann dies beim Beginne oder kurz vor dem Abschlusse des Satzes geschehen, z. B.
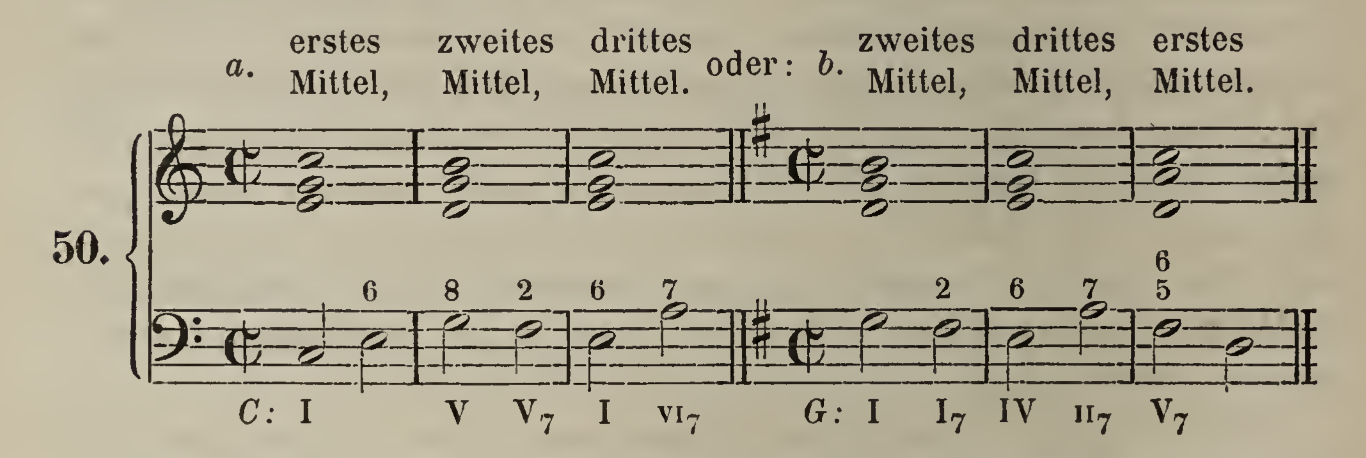


Inmitten des Satzes macht auch die Einführung eines gut vorbereiteten Vorhalts eine unangenehme Wirkung, weil dieser die Bewegung des Basses aufhält. Dass der Vorhalt im Basse in den allermeisten Fällen nur vor der Terz eines Accordes angewendet werden kann, ist aus der Harmonielehre bekannt.

Wenn schon der Vorhalt, als die Bewegung hemmend, beim Contrapunkt im Basse nur selten und mit Vorsicht angewendet werden kann, so ist leicht begreiflich, dass die Bindung einer Note eines Accordes an dieselbe Note einer andern Harmonie ganz und gar vermieden werden muss. Es bleiben demnach nur die folgenden drei Mittel zur Bewegung im Basse.

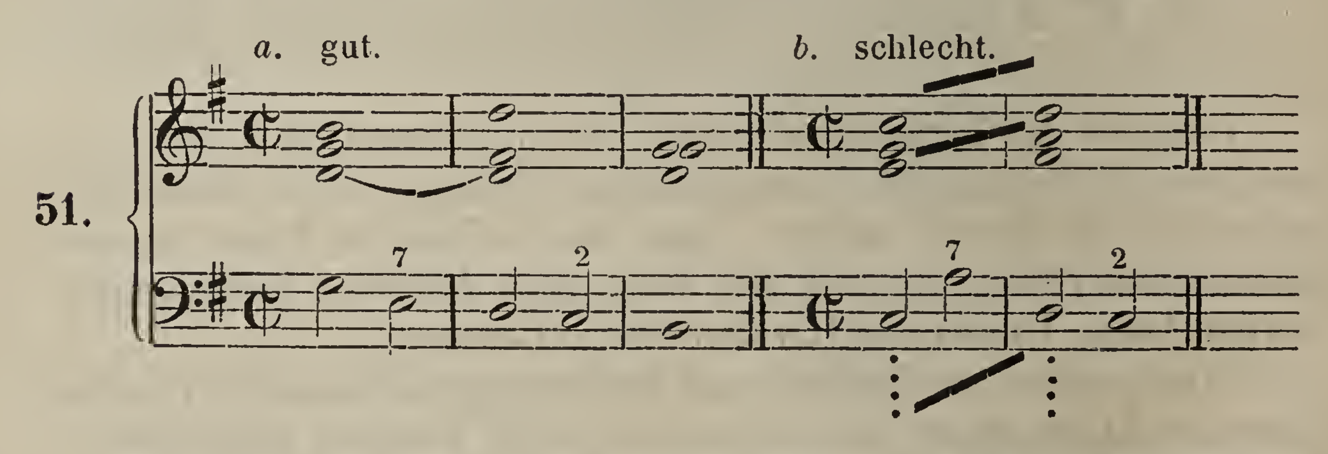
1. Der Sprung von einem Tone zu einem andern desselben Accordes.
2. Die aus der Octave nachschlagende, durchgehende und nach unten schreitende Septime eines jeden Septimen-Accordes.
3. Der aus der Sextaccordstellung eines Dreiklangs nachschlagende Grundton eines Septimen-Accordes.

Diese drei Mittel sehen wir in den folgenden drei Takten angewendet, und zwar Mittel I im ersten, Mittel II im zweiten, Mittel III im dritten Takte.
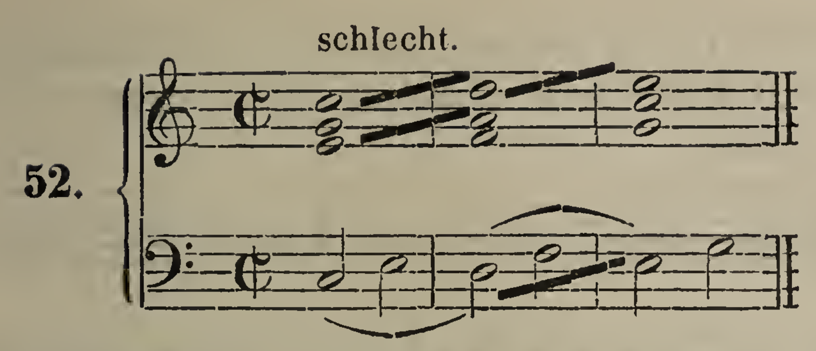


Der letzte Takt von Nr. 50 *b* zeigt uns, dass wir die Terz des Accordes auf dem zweiten halben Takte auslassen dürfen; auf dem ersten Takttheile soll sie beim Dreiklange niemals und auch beim Septimenaccorde nur in den allerseltensten Ausnahmefällen fehlen.

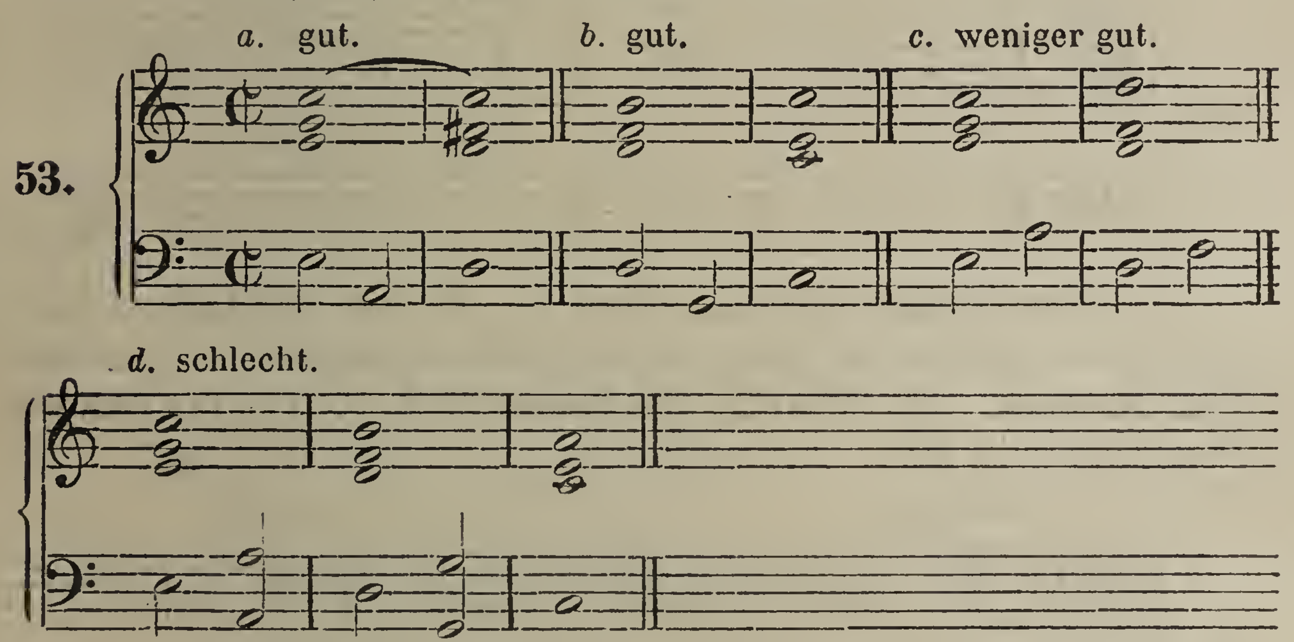
In einzelnen Fällen kann man auch aus der Grundstellung des Dreiklangs den Grundton eines Septimenaccordes nachschlagen lassen, vorausgesetzt, dass dadurch nicht fehlerhafte verzögerte Octavenparallelen nur bemäntelt werden sollen. Beispiel Nr. 51 *a* wäre nicht zu tadeln, Nr. 51 *b* dagegen nicht zu gestatten.



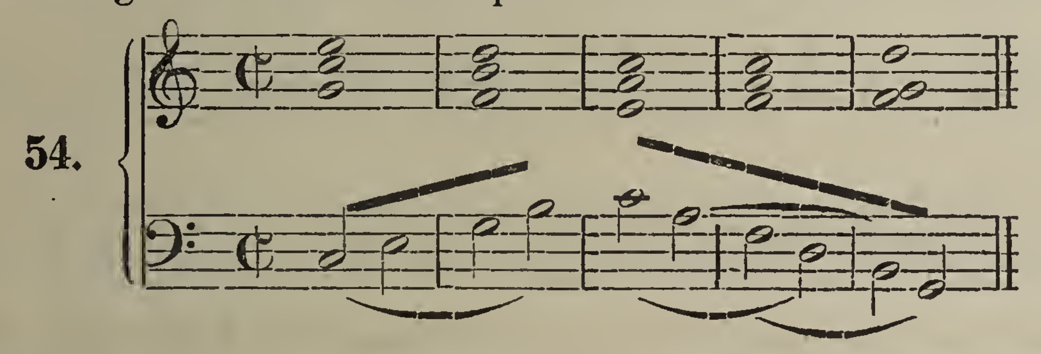
Die ohne die Bewegung im Basse über den Taktstrich entstehenden offnen Octaven- und Quintenparallelen werden auch durch den auffallenden Sextensprung nicht gedeckt. Ein Contrapunkt, wie der hier in Nr. 52 geschriebene, wäre ganz unstatthaft.



Indessen hebt die Bewegung in einzelnen Fällen doch die verzögerten Octavenparallelen auf. Dies ist häufig der Fall, wenn der Bass aus der Sextaccordstellung des Dreiklangs den Grundton eines Septimenaccordes anschlägt. Ist dabei die Gegenbewegung angewendet, so wird zumal bei der Verbindung zweier Septimenaccorde (53 *a*) die Wirkung gut sein.

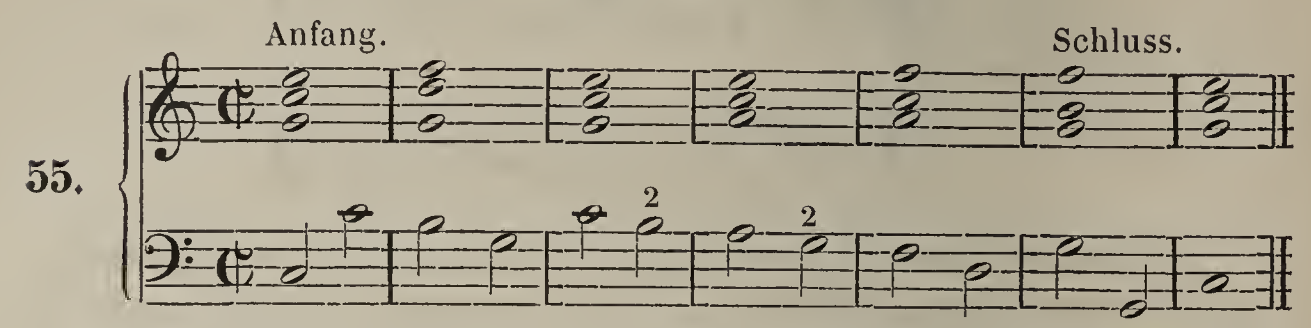


§ 5. Mehr als drei Noten, welche einer Harmonie angehören können, giebt man dem Contrapunkte nicht in derselben Richtung. Die Führung des Basses in Beispiel 54 ist schlecht.

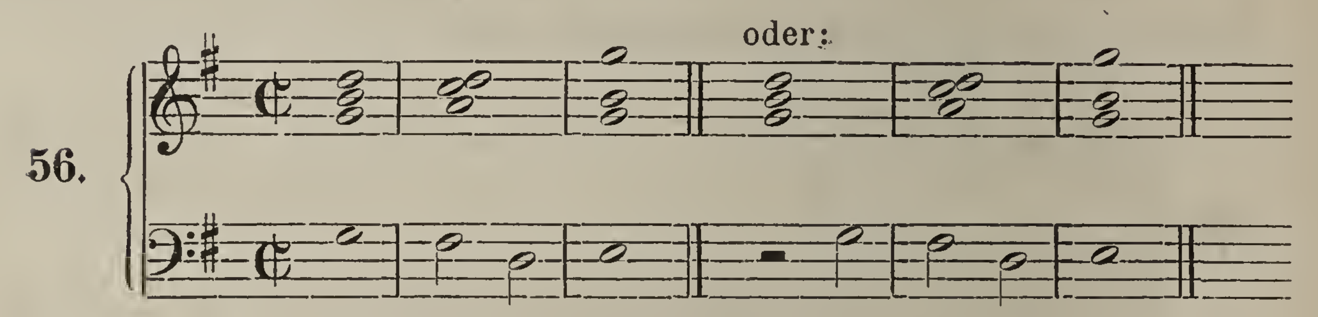


Der Bass giebt hier in einer Richtung die Töne *C*, *E*, *G*, *H* (Septimen-Accord der ersten Stufe in *C*-dur), alsdann *C*, *A*, *F*, *D* (II_7) *A*, *F*, *D*, *H* ($\text{VII}^0{}_7$) und *F*, *D*, *H*, *G* (V_7). Derartige Fortschreitungen sind stets sorgfältig zu vermeiden. Einen Octavsprung kann der Bass sehr gut am Schlusse (vorletzter Takt) am besten von oben nach unten, aber auch von unten nach oben machen. Auch anfangs kann ein Octavsprung, am besten von unten nach

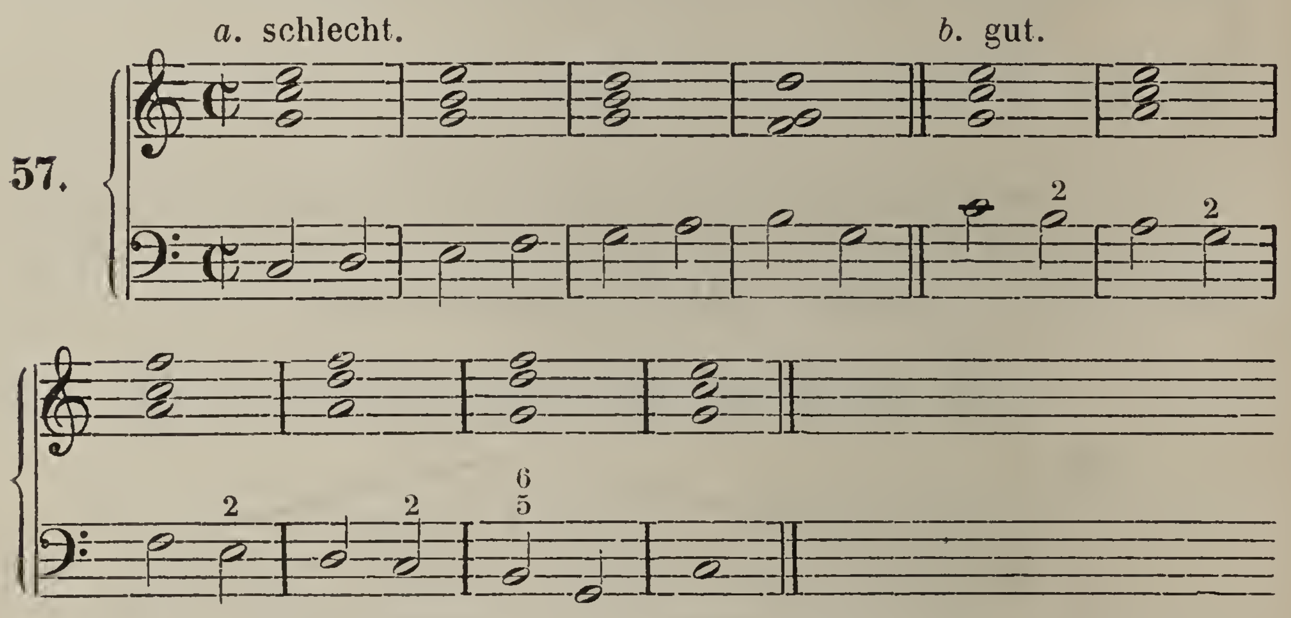
oben, (im ersten Takte) stehen. Inmitten des Satzes aber sind Octavsprünge nur selten und ausnahmsweise anzuwenden.



§ 6. Der letzte Takt erhält sehr selten oder nie Bewegung; auch der erste kann sie entbehren, gelegentlich kann der Bass erst auf den zweiten Taktheil eintreten.

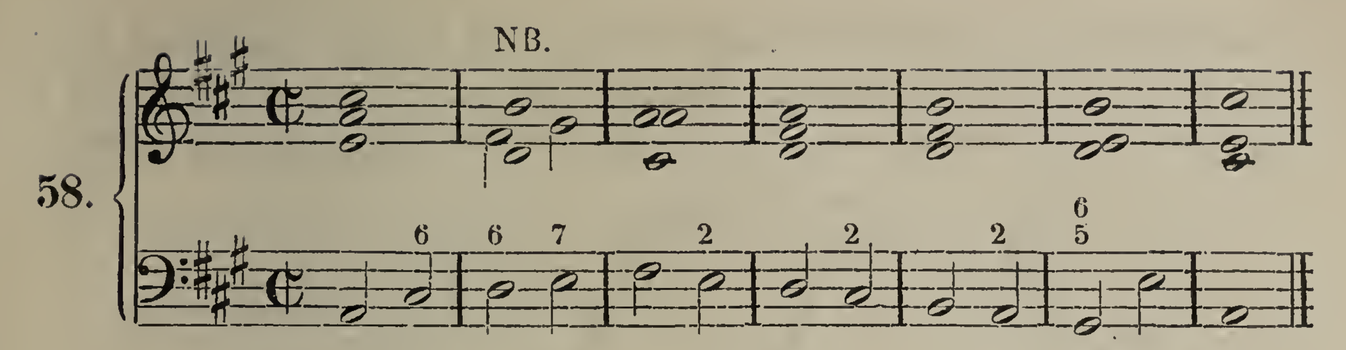


Eine andre durchgehende Note als die aus der Octave nachschlagende und nach unten weitergehende Septime ist durchaus nicht statthaft. Die Führung des Basses in 57 *a.* ist ganz schlecht, die bei 57 *b.* ist gut.



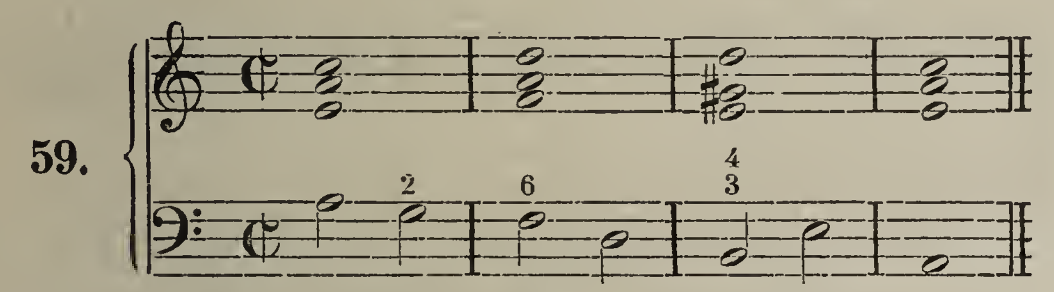
Da nur die nachschlagende Septime dem Basse eine diatonische Bewegung gestattet, und diese Stimme sich meist in Sprüngen bewegen muss, so kann man ausnahmsweise auch wohl gelegentlich einmal zwei Accorde zu einer Note des Cantus firmus geben, wenn dadurch dem Basse Gelegenheit zu diatonischer Bewegung geboten wird, vorausgesetzt, dass die Harmonieverbindung eine klare, natürliche und leicht verständliche ist, wie dies in Beispiel 58 bei NB. gezeigt wird.

58.



§ 7. Die aus der Octave des Grundtones nachschlagende Septime beim Dreiklange der ersten Stufe in Moll wird stets nach Grundlage der melodischen Molltonleiter die abwärts nicht erhöhte siebente Stufe der Molltonleiter sein müssen.

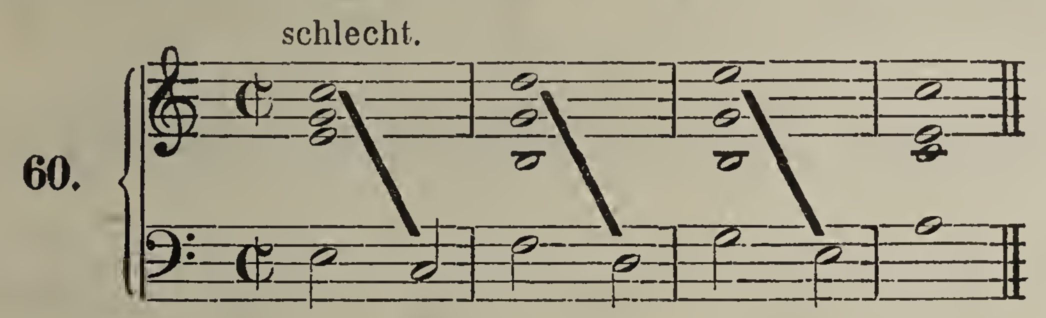
59.



Der Bass kann im ersten Takte von Beispiel 59 nicht anders als *A*, *G*, *F* etc. geführt werden. Die siebente Stufe der Molltonleiter wird also in diesem Falle nicht erhöht.

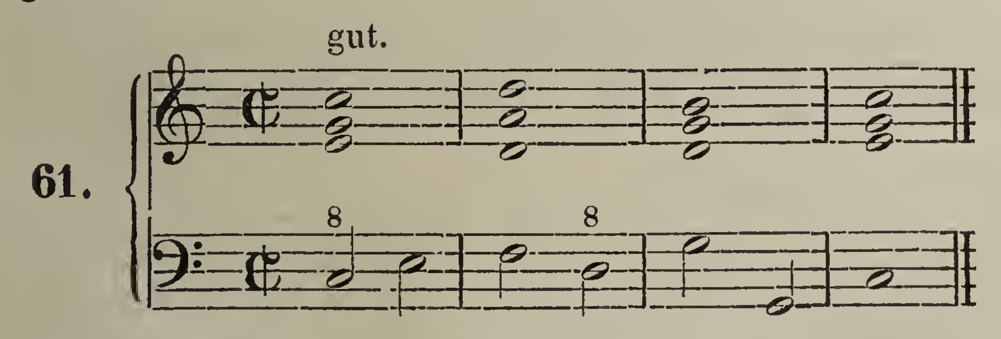
Verzögerte Octavenparallelen, wie Beispiel 60 sie in mehreren Takten auf den zweiten Takttheilen sequenzmässig zeigt, sind nicht zu gestatten, zumal auch die gleichmässige und steife Führung der äussern Stimmen keine gute ist.

60.



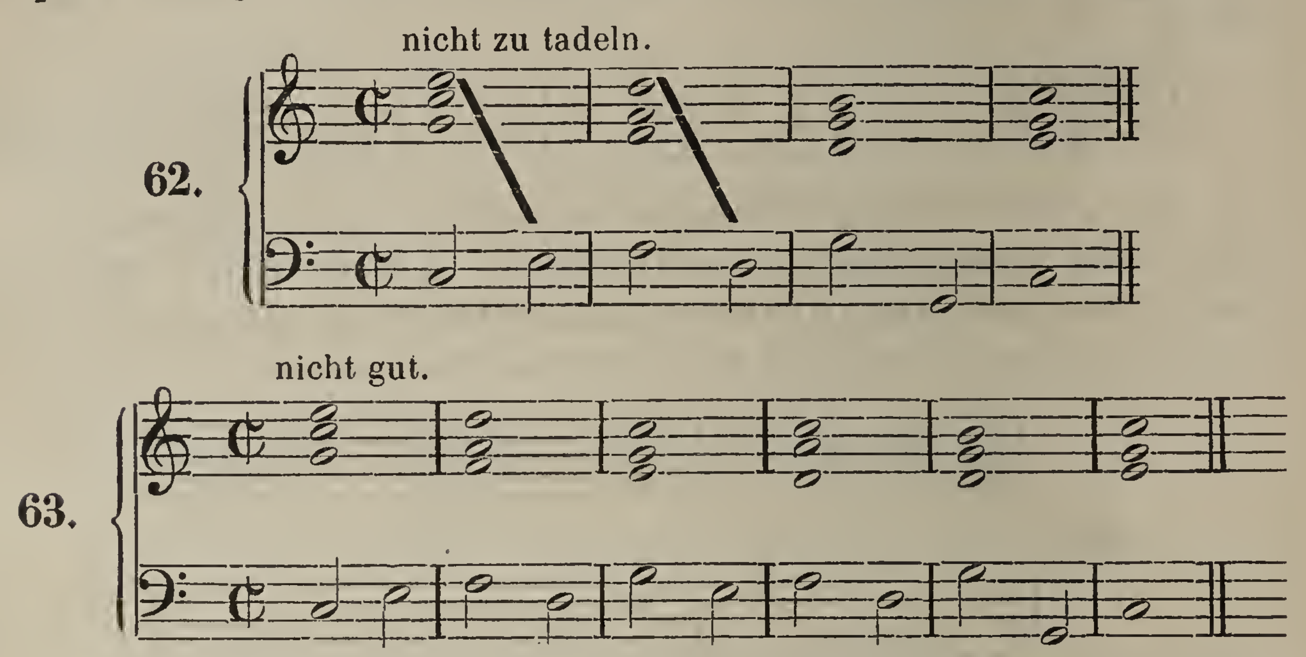
Vom ersten Tone auf dem guten Takttheil eines Taktes zum zweiten Tone auf dem schwachen Takttheil eines zweiten Taktes aber wird die verzögerte Octavenparallele durch die zwei dazwischenliegenden Töne vollkommen verdeckt und deshalb erlaubt.

61.



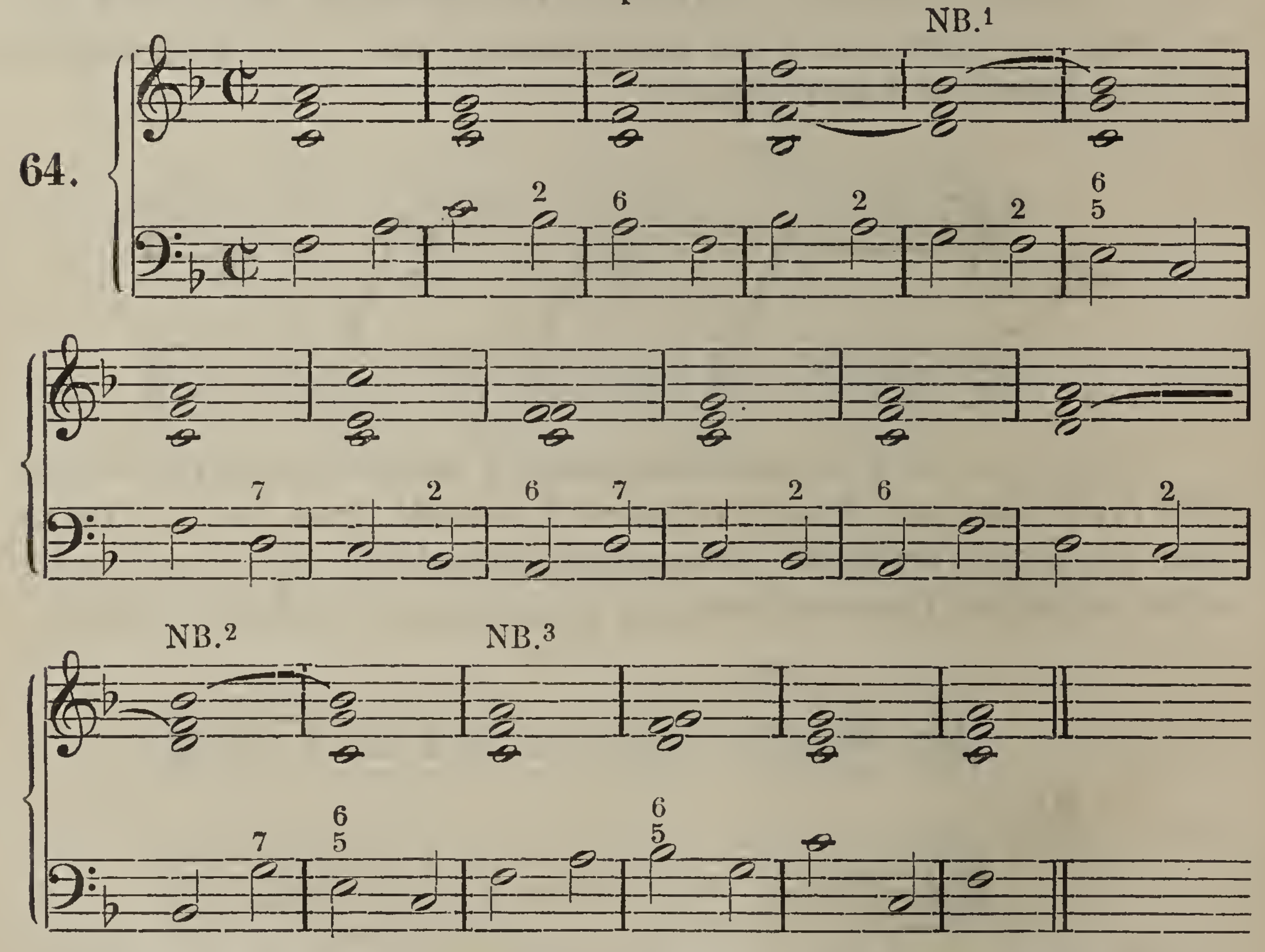
Eine einmalige durch die Bewegung verzögerte Octavenparallele vom zweiten zum zweiten Takttheile ist zu gestatten, doch

darf dies nicht, wie in Beispiel 60 gezeigt wurde, mehrere Takte hindurch wieder kommen. Beispiel 62 ist nicht zu tadeln, Beispiel 63 zeigt denselben Anfang, die Fortführung aber ist schlecht.



§ 8. Nunmehr geben wir dem Schüler einige Beispiele eines Contrapunktes von zwei Noten im Basse gegen eine des Cantus firmus, welcher sowohl dem Sopran als dem Alt oder Tenor gegeben werden kann.

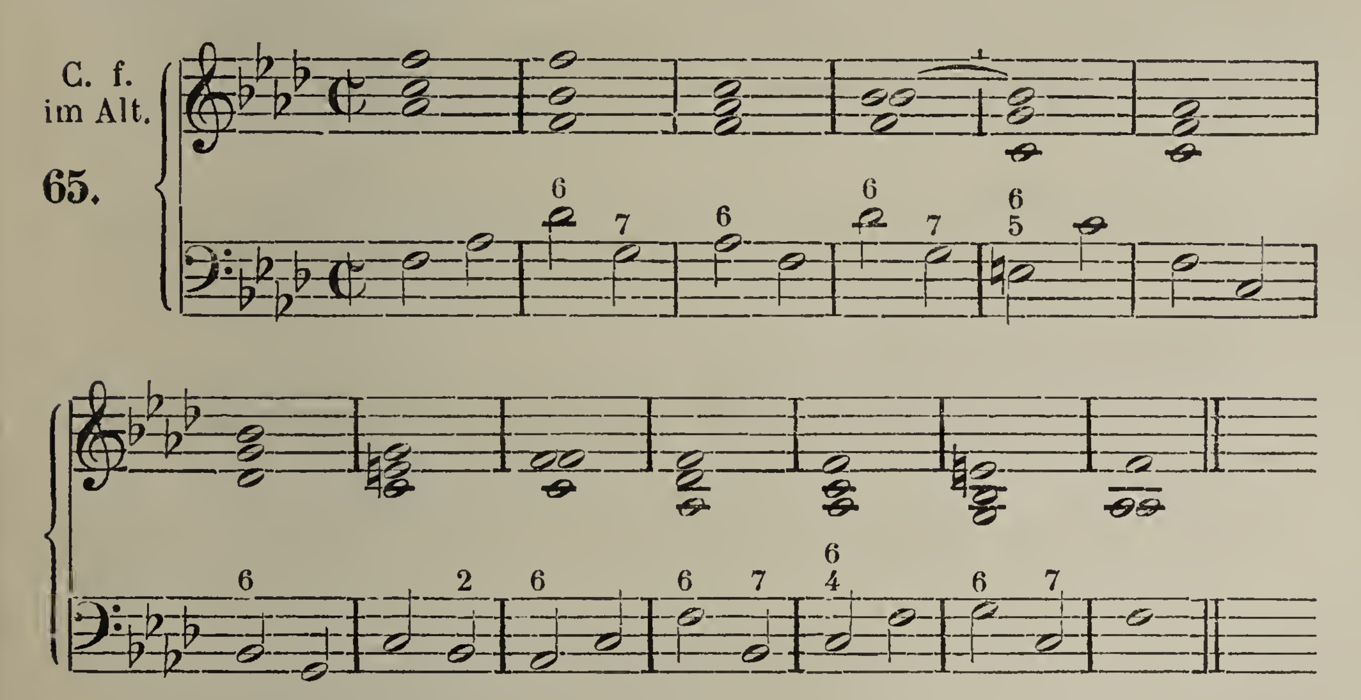
Der Cantus firmus ist im Sopran.



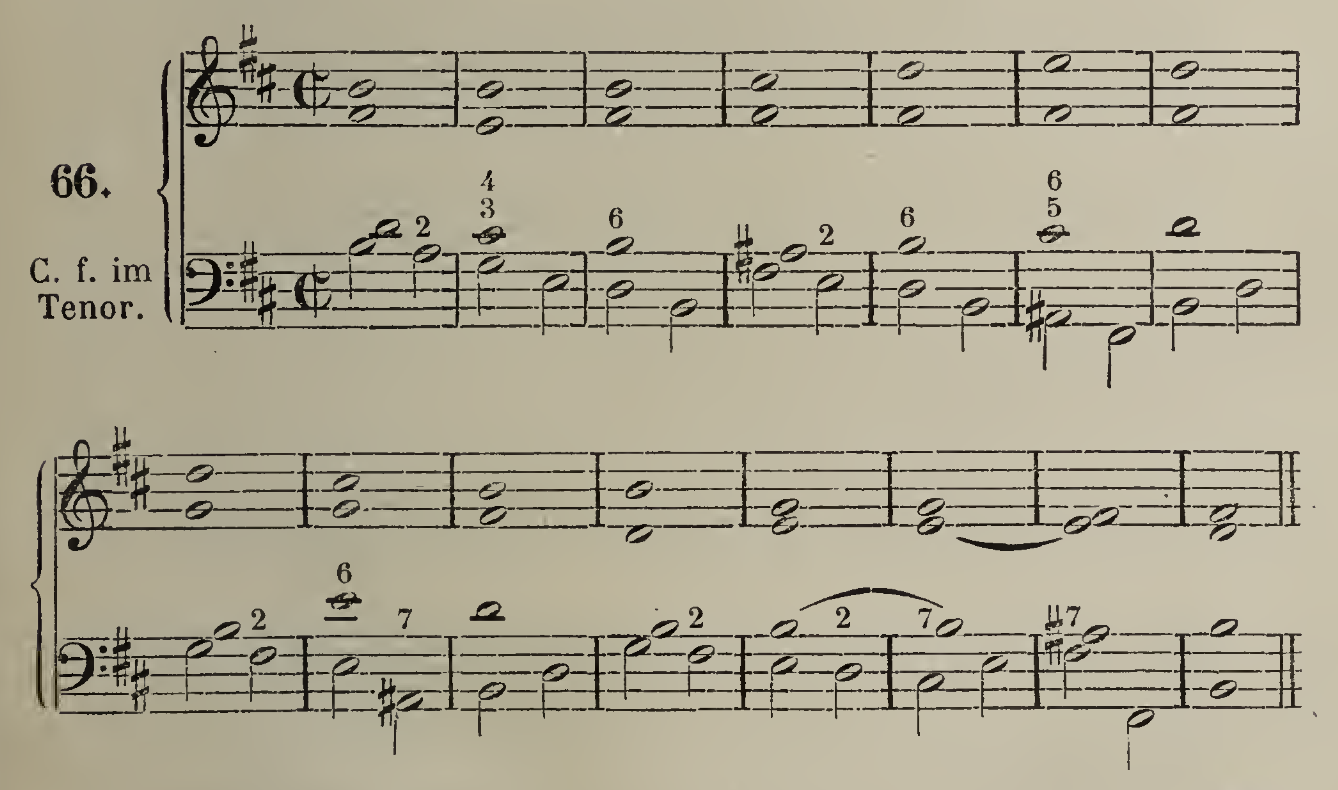
Bei NB.[1] muss die Septime *F* im Alt nach oben geführt werden, weil die durchgehende Septime *F* im Basse nach unten geführt

werden muss. Ebenso muss bei NB.[2] die Septime *F* im Alt aufwärts gehen, weil der Bass in den eigentlichen Auflösungston *E* springt. (Siehe Lehrb. der Harmonie § 45.) Die bei NB.[3] auf den zweiten Takttheil fallenden verzögerten Octavenparallelen zwischen den äussern Stimmen sind gestattet. (Siehe Beisp. 62.)
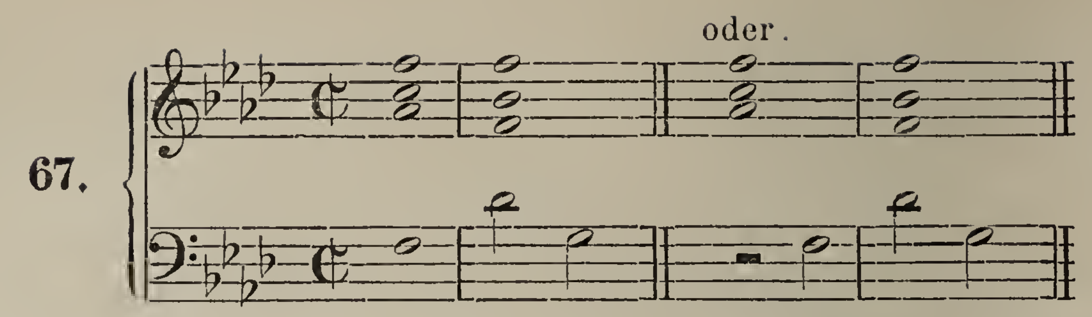
Es folgt der Contrapunkt zu dem unter Nr. 44 gegebenen Cantus firmus im Alt.



Dieses Beispiel bedarf keiner Erklärung weiter. Es folgt nunmehr eine Bearbeitung des unter Nr. 48 gegebenen Cantus firmus im Tenor mit einem Contrapunkte von zwei Noten gegen eine des Cantus firmus.



Der Anfang von Beispiel 65 könnte auch folgendermassen sein:

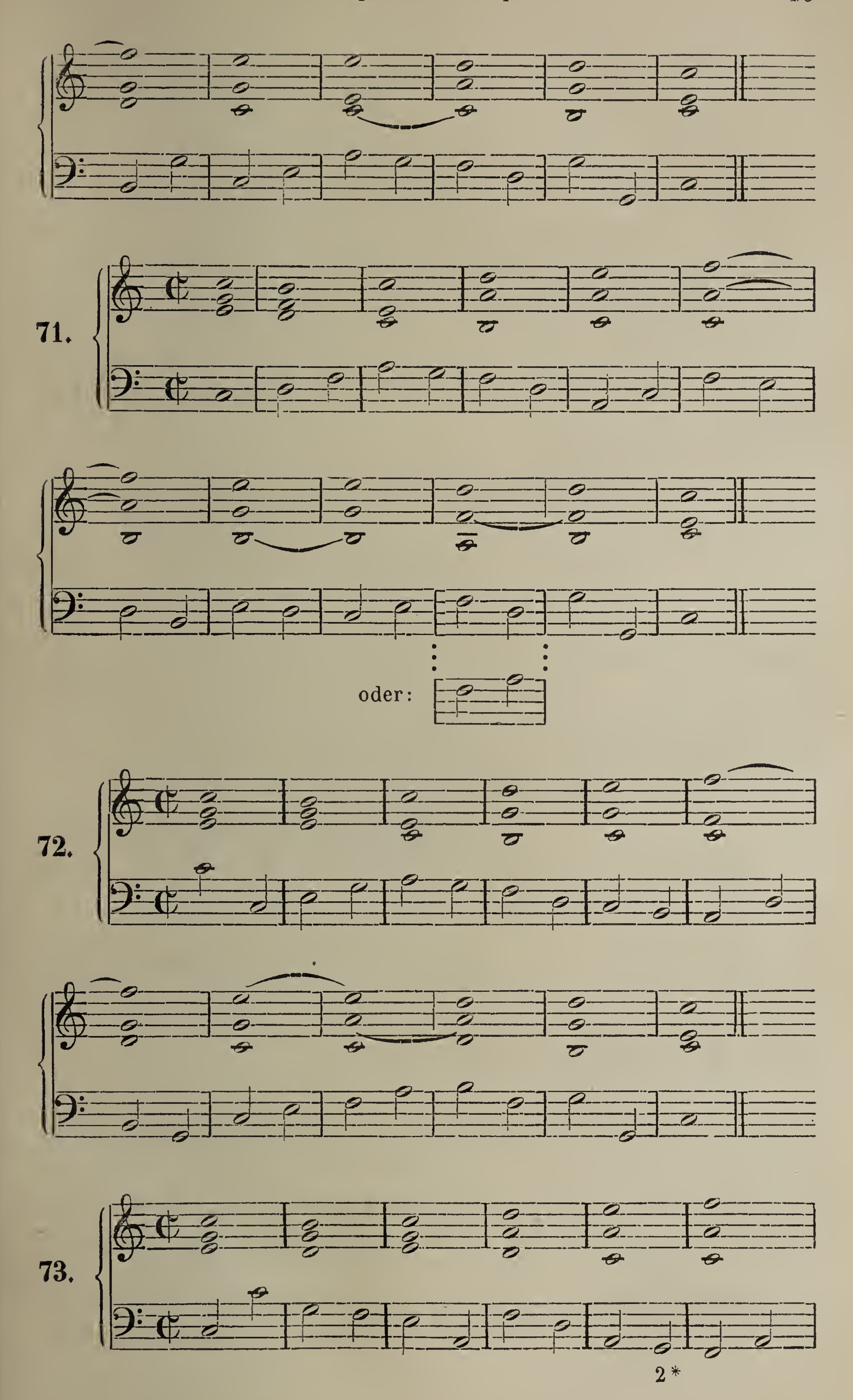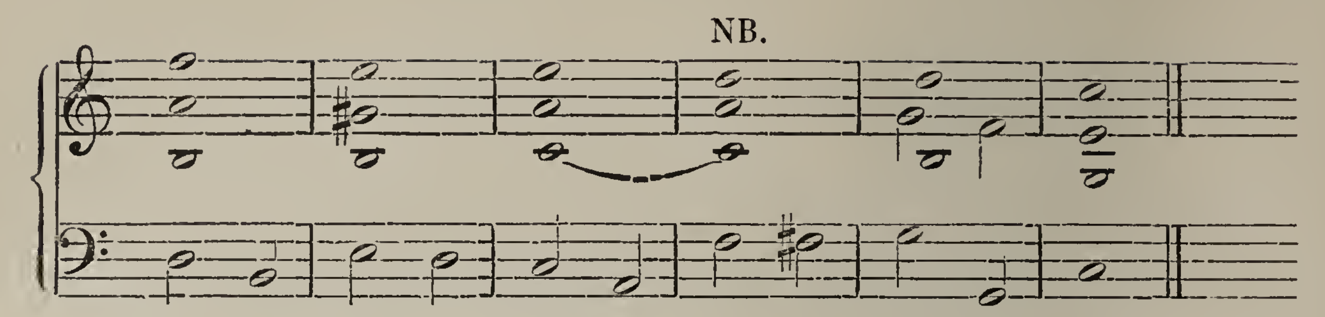


Um dem Schüler möglichst viel praktische Anleitung zu geben, fügen wir noch einige Bearbeitungen des folgenden Cantus firmus bei; nur die letzte derselben enthält eine modulatorische Wendung.

68.

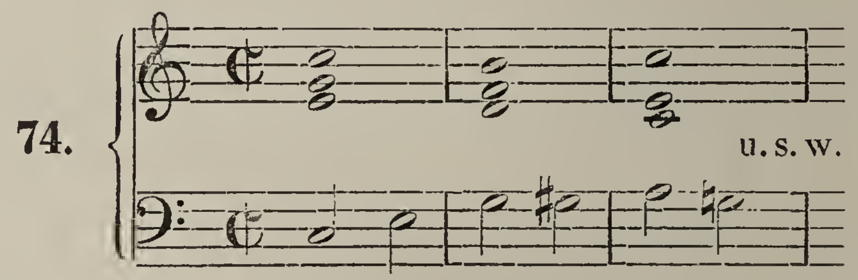
69.

70.

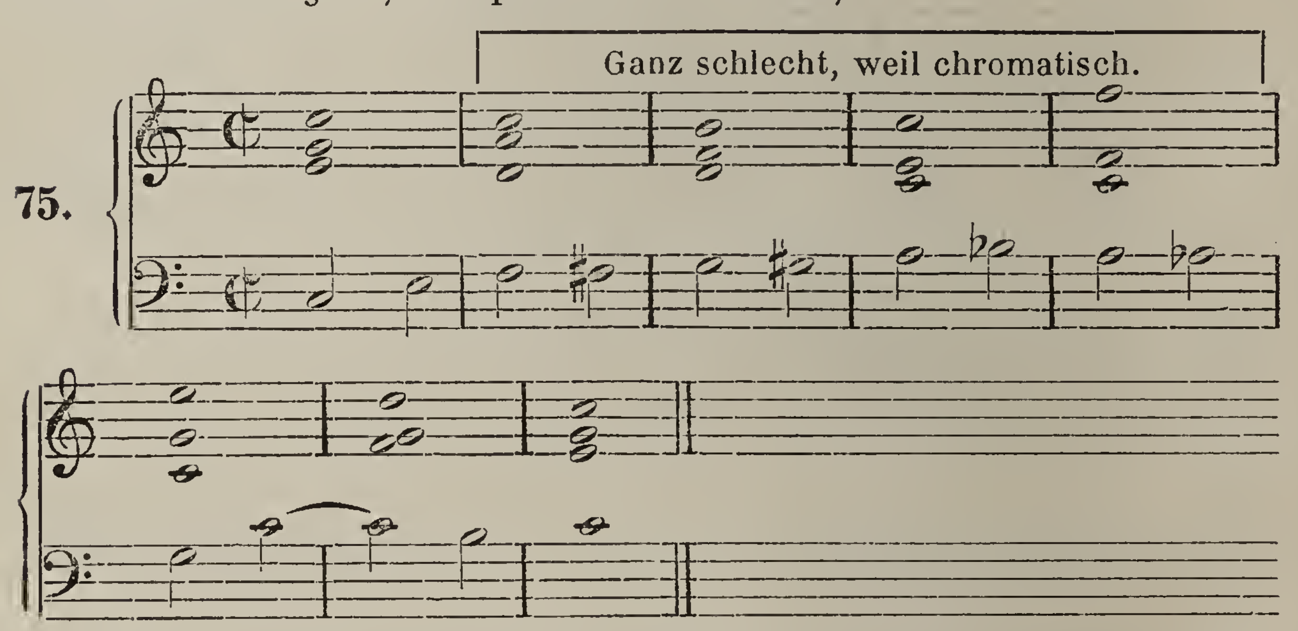

71.
oder:
72.
73.



Eine chromatische durchgehende Note, wie beim NB. in Beispiel 73 kann gelegentlich benützt werden; eine solche Note gewinnt alsdann den Charakter eines vom natürlichen Tone aus alterirten aufwärts schreitenden Tones. Eine eigentliche modulatorische Wirkung macht dies nicht. So kann der Anfang vom vorhergehenden Cantus firmus auch folgendermassen bearbeitet werden:



Mehrere derartige chromatische Fortschreitungen dürfen aber niemals auf einander folgen, weil sonst die Stimmführung nach dem Ausdrucke der Alten »eine heulende« wird. Das Wesen des ächten Contrapunkts ist diatonisch melodischer Natur. Das folgende Beispiel wäre deshalb ganz zu verwerfen. (Vergl. Harmonielehre § 57, Beispiel 301 und 302.)

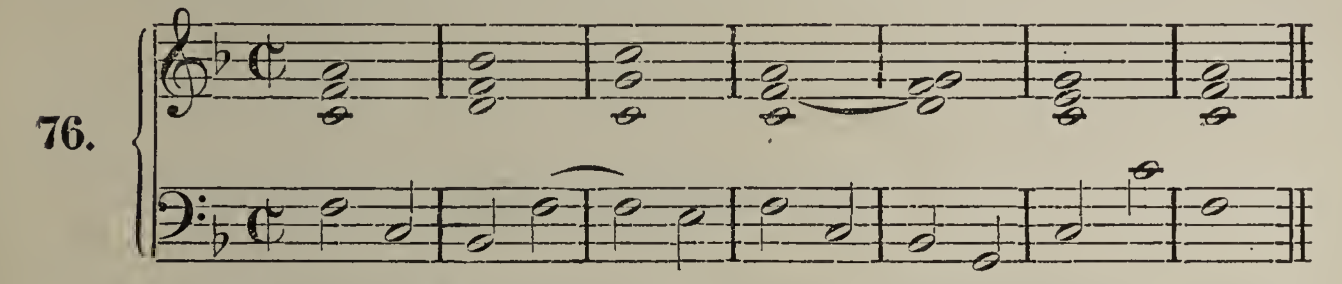


Die im Alt (vorletzter Takt des Beispiels 73) nachschlagende Septime ist am Schlusse jederzeit in allen Stimmen zu gestatten.

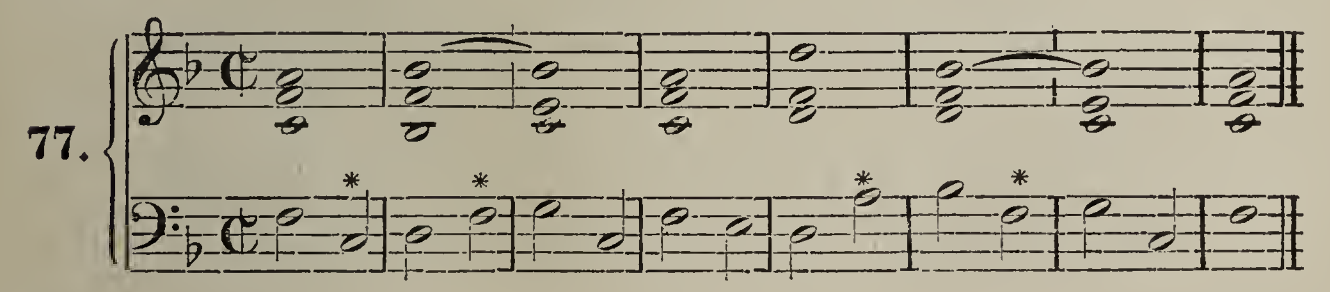
§ 9. Der Schüler bearbeite nunmehr einige Aufgaben, indem er im Basse zwei Noten gegen eine des Cantus firmus setzt. Er wähle für den Sopran einen oder den andern passenden Cantus firmus aus

den Aufgaben Nr. 29—36, für den Alt und Tenor aus den Aufgaben Nr. 40—48. Der Schüler möge sich bei dieser Bearbeitung im ungleichen Contrapunkte ja nicht etwa auf frühere Bearbeitungen desselben Cantus firmus im gleichen Contrapunkte stützen oder sich an frühere Harmonisirungen binden. Er würde sich dadurch die Arbeit nicht erleichtern, sondern erschweren. Behielte er stets die gleiche Harmonie bei, so wäre das rein mechanische Verfahren, eine zweite halbe Note auf den zweiten halben Takt in die Bassstimme hineinzuflicken, als unkünstlerisch sehr zu tadeln. Man wird auch sehr bald die Beobachtung machen, dass das, was für die Bearbeitung im gleichen Contrapunkte gut und schicklich war, häufig genug bei einer Bearbeitung im ungleichen Contrapunkte weder passend noch geeignet ist.

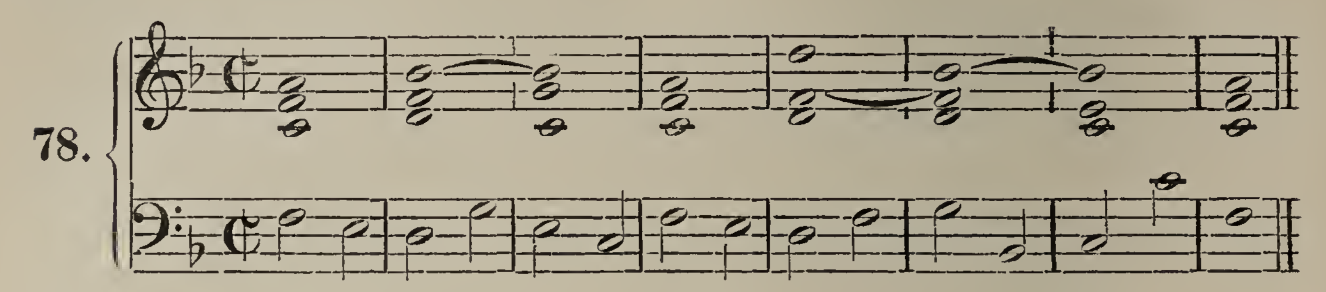
Bei aufmerksamer Betrachtung der Beispiele Nr. 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72 und 73 wird es wohl Niemandem entgangen sein, dass im Contrapunkte des Basses die auf den zweiten Takttheil nachschlagende Quinte eines Dreiklangs nur sehr selten (Beispiel 65 und 71) benutzt worden ist. Es ist nun keineswegs verboten, die Quinte eines Dreiklangs nachschlagen zu lassen. Nachstehender Contrapunkt wird nicht zu tadeln sein, obwohl derselbe im ersten, zweiten und vierten Takte eine nachschlagende Quinte der Dreiklänge der ersten und vierten Stufe bringt.



Dergleichen nachschlagende Quinten sind demnach weder beim Dreiklange und noch weniger beim Septimen-Accorde, wo sie einen Terzquart-Accord auf die zweite Takthälfte geben, zu verbieten. Allein wir wollen uns nicht verhehlen, dass die öftere Anwendung der nachschlagenden Quinte beim Dreiklange dem Contrapunkte im Basse etwas Mattes, Lahmes und Unbeholfenes giebt. Wir warnen daher vor der zu häufigen Anwendung dieses Schrittes. Beispiel 77 wäre aus diesem Grunde nicht zu loben, obschon es gegen keine der aufgestellten Regeln verstösst.



Die mit * bezeichneten nachschlagenden Quinten der Dreiklänge sind leicht zu vermeiden, wie wir in Beispiel 78 zeigen.



Am Schlusse dieses Kapitels wollen wir darauf aufmerksam machen, dass es nicht räthlich ist, den Schüler allzulang bei diesen keineswegs leichten Übungen aufzuhalten. In der Praxis wird doch zumeist der gemischte Contrapunkt in mehrern Stimmen angewendet. Zudem wiederholen sich ähnliche und gleiche Übungen im drei- und zweistimmigen Satze. Es wird auch beim instrumentalen und vocalen Unterrichte der Schüler nicht so lange an ein und derselben Etüde festgehalten werden, bis er dieselbe in grösster Vollendung bewältigt. Zu andern neuen Übungen weiterschreitend lernt er allmählig vorangegangene Schwierigkeiten mit besserem Geschick überwinden. Sobald der Schüler einige Sicherheit in der Bildung eines Contrapunktes mit zwei Noten im Basse erlangt hat, wolle man zum folgenden Kapitel weiter gehen.

Drittes Kapitel.

Der Contrapunkt in den obern Stimmen.

§ 10. Wenn man in den Contrapunkt einer obern Stimme zwei Noten gegen eine des Cantus firmus setzen will, so giebt es dafür acht Mittel; diese sind:

1. Der Sprung eines Tones zu einem andern Tone desselben Accordes.
2. Der Vorhalt.
3. Die Bindung eines Tones einer Harmonie zum gleichen Tone eines andern Accordes im folgenden Takte.
4. Jede aus der Octave nachschlagende Septime, welche sofort nach unten weitergeht.
5. Der Sprung in den Grundton eines Septimen-Accordes, zu welchem die Töne des Dreiklangs auf dem guten Takttheil gegeben waren.
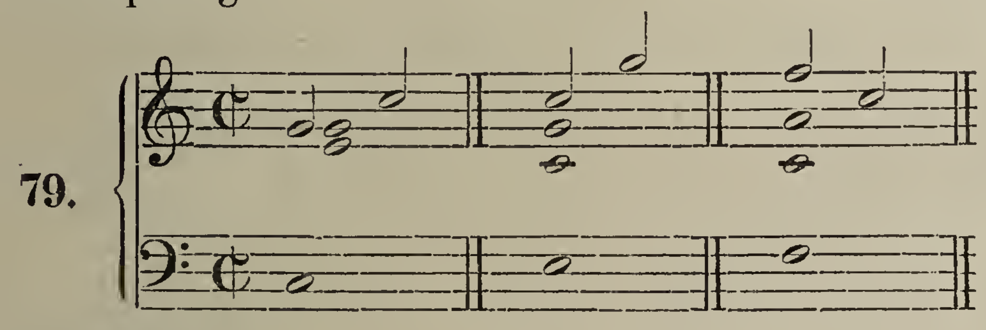
6. Der Sprung in die Dominantseptime, wie in jede andere kleine und verminderte Septime, durch welchen die kleinen und verminderten Septimen fähig werden, als Vorbereitung eines Vorhalts zu dienen. Der Sprung in eine grosse Septime ist stets zu vermeiden; deshalb kann durch eine grosse Septime nur ausnahmsweise unter besondern Bedingungen, z. B. in einer Sequenz von Vorhalten, ein Vorhalt vorbereitet werden. (Siehe Beisp. 85*b*. Takt 3.)
7. Der Vorhalt vor dem Grundtone der Hauptdreiklänge der Tonart, wenn auch dieser Grundton gleichzeitig mit dem Vorhalte in einer Mittelstimme bereits vorhanden ist. Der Grundton muss aber vom Vorhalte eine None entfernt und unter dem Vorhalte liegen. (Siehe Harmonielehre § 53, Beisp. 257*b*., *c*. und *d*.)
8. Der Vorhalt vorbereitet durch die aus der Octave stufenweise nachschlagende Dominantseptime, wenn dieser Vorhalt sich inmitten von zwei oder mehreren Vorhalten oder Bindungen befindet und wenn dadurch gewissermassen eine Art von Sequenz entsteht.

Anmerkung. Der Grund, warum ausser den unter Nr. 6 und 8 angeführten Fällen die Septimen nicht zur Vorbereitung von Vorhalten benutzt werden können, ist leicht ersichtlich. Die Septimen sind selbst Dissonanzen und als solche der Auflösung bedürftig. Nur der Sprung in die kleine oder verminderte Septime giebt diesen Intervallen Kraft und Widerstandsfähigkeit, die darauf folgende Dissonanz des Vorhalts zu stützen und zu tragen. Die unter Nr. 6 u. 8 angeführten Fälle erklären sich aus dem exceptionellen Wesen der Sequenz.

Beispiele zu diesen acht Regeln.

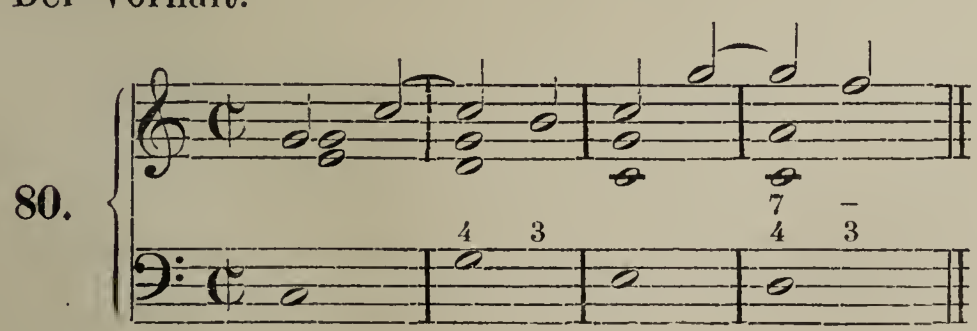
1. Der Sprung.

79.

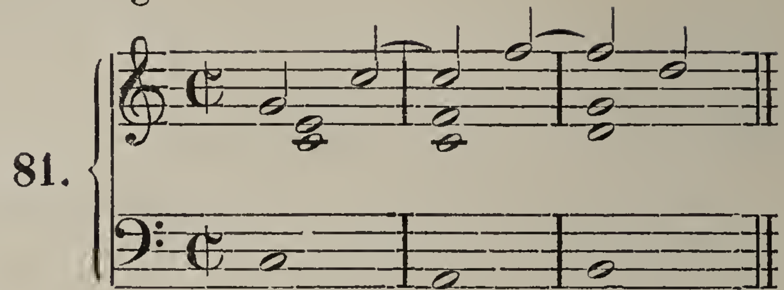


2. Der Vorhalt.

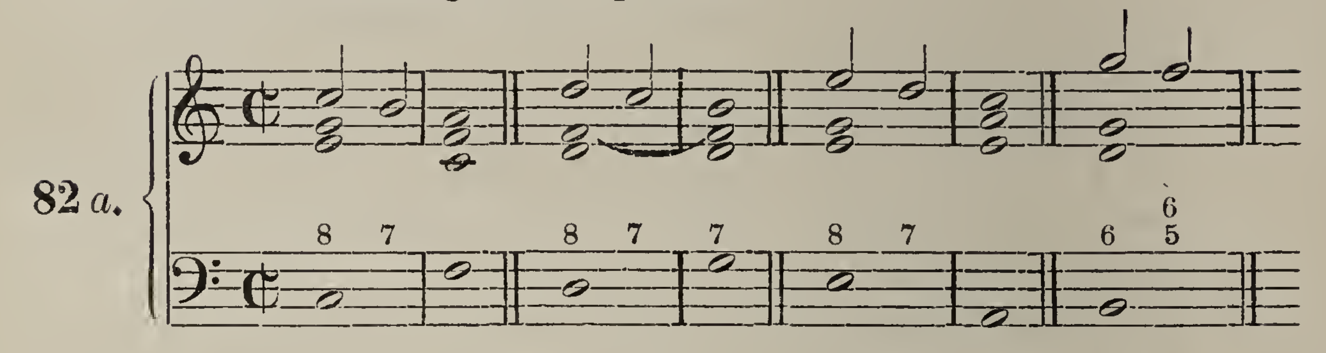
80.



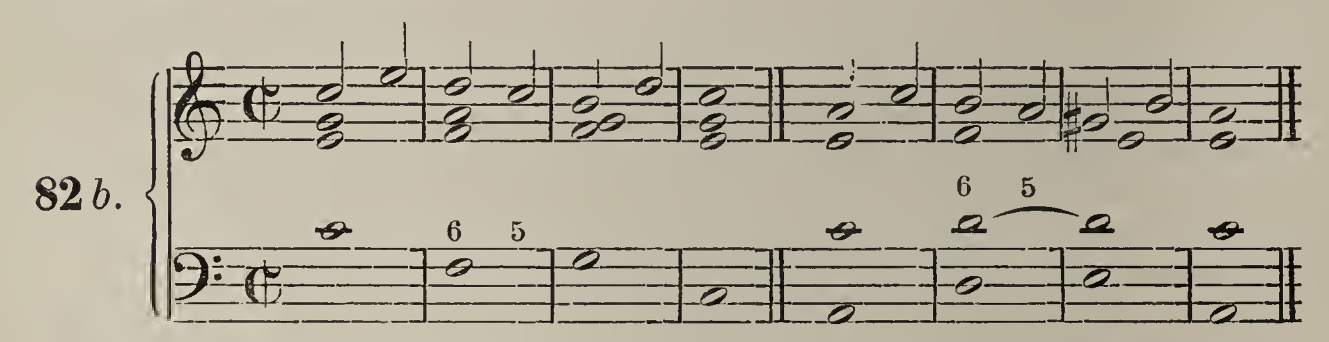
3. Die Bindung.



4. Die nachschlagende Septime.
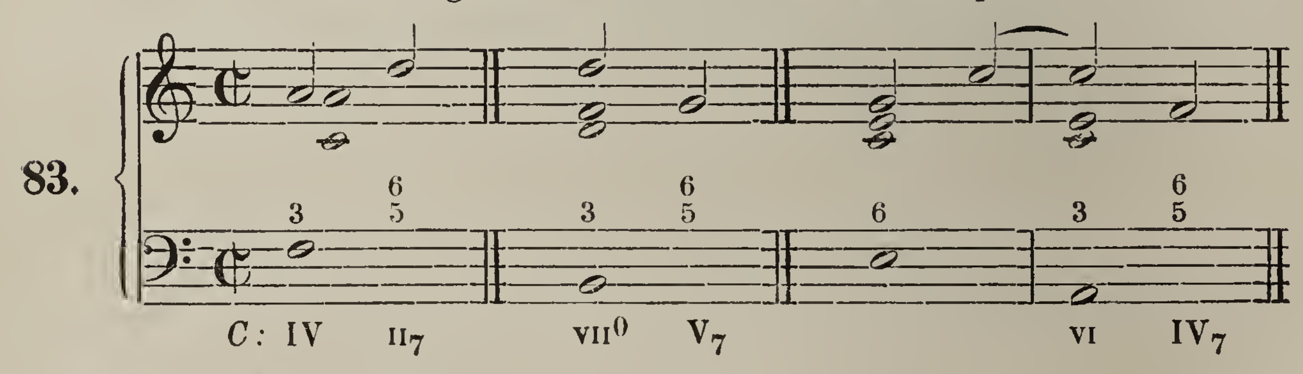


Auch derartige Folgen wie die bei 82 *b.* notirten kann man unbesorgt schreiben.
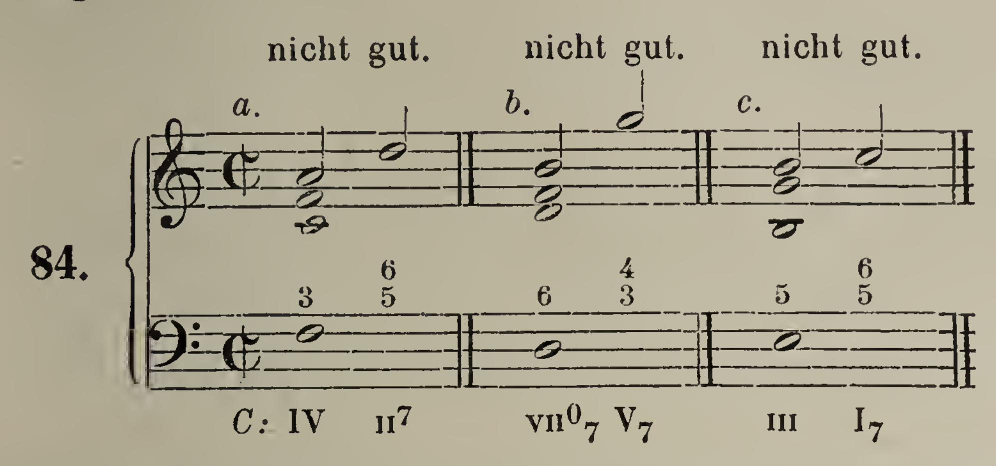


Die dem Sext-Accorde nachschlagende Quinte wird alsdann als die Septime eines unvollkommenen Quintsext-Accordes aufgefasst, weil man den Grundton des Stammseptimen-Accordes kurz zuvor in derselben Stimme gehört hat.

5. Das Nachschlagen des Grundtones vom Septimen-Accorde.
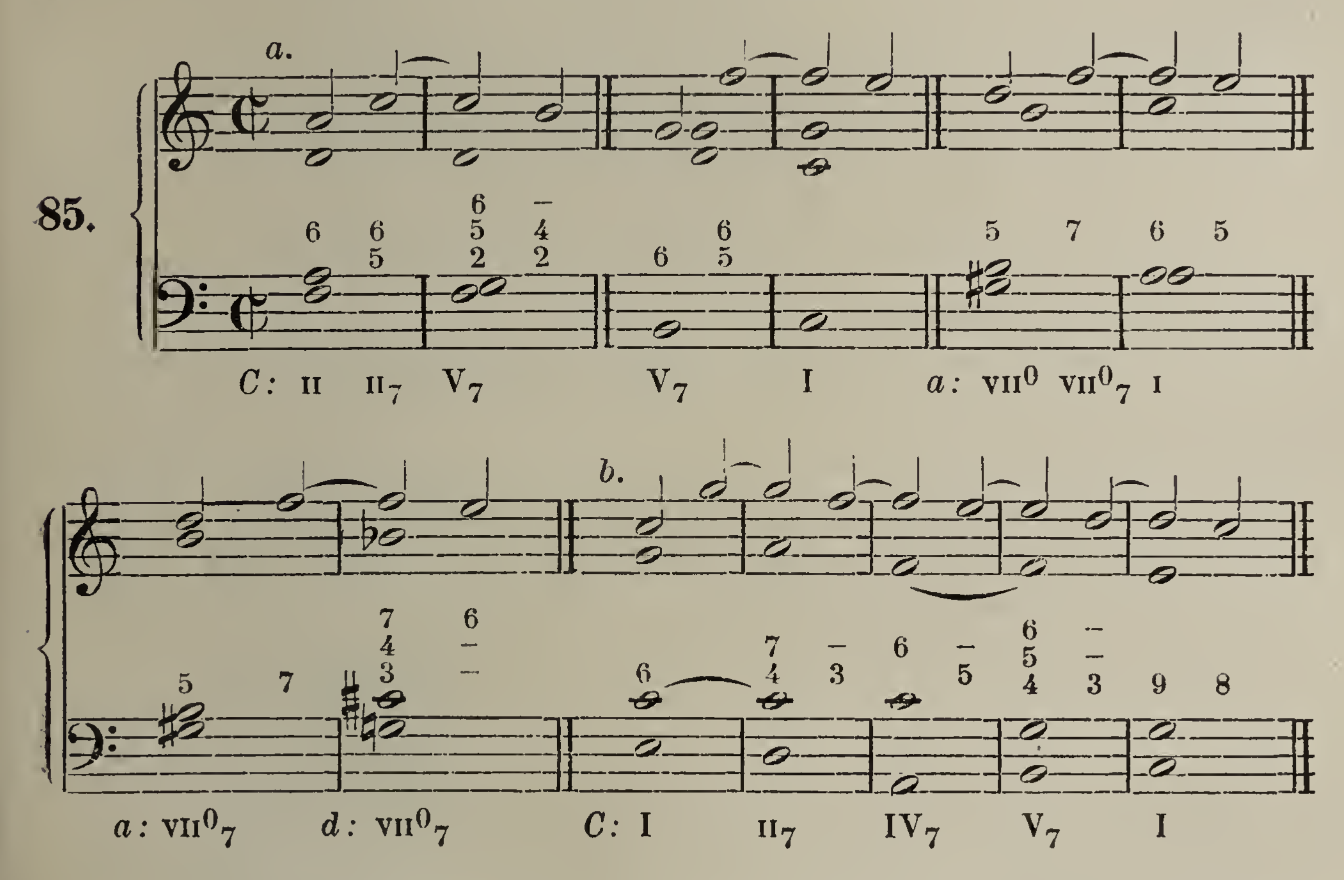


Dieses Mittel wird selten zur Anwendung kommen und dann meist nur in der Art, wie es in den vier Takten von Nr. 83 angezeigt ist. Es muss dann der Septimen-Accord auf dem zweiten Takttheile stets vollkommen mit allen seinen Intervallen als Quintsextaccord erscheinen. Fortschreitungen, wie die unter Nr. 84

notirten, sind nicht zu loben, obwohl auch sie mitunter in der Praxis Anwendung finden dürften.
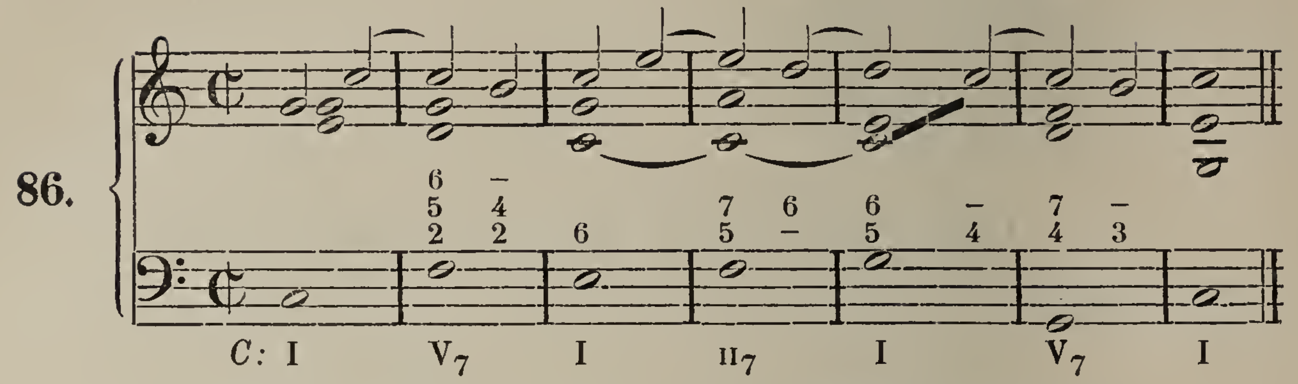


In Beisp. 84 *a.* klingt der Quintsext-Accord leer; es fehlt ihm die Terz, die Quinte des Stammaccordes. Bei *b.* fehlt dem Terzquartsext-Accorde die Sexte, die Terz des Stammaccordes. Bei *c.* geschieht der Eintritt des Grundtones vom Septimen-Accorde der ersten Stufe schrittweise und nicht sprungweise; deshalb ist die Wirkung matt, obschon der Quintsext-Accord vollständig mit allen seinen Intervallen auf dem zweiten Taktheile erscheint.

6. Der Sprung in die kleine und verminderte Septime zum Zwecke der Vorbereitung des Vorhalts, und der Vorhalt vorbereitet durch die grosse Septime in der Sequenz. Der Sprung in die grosse Septime ist nicht gestattet.
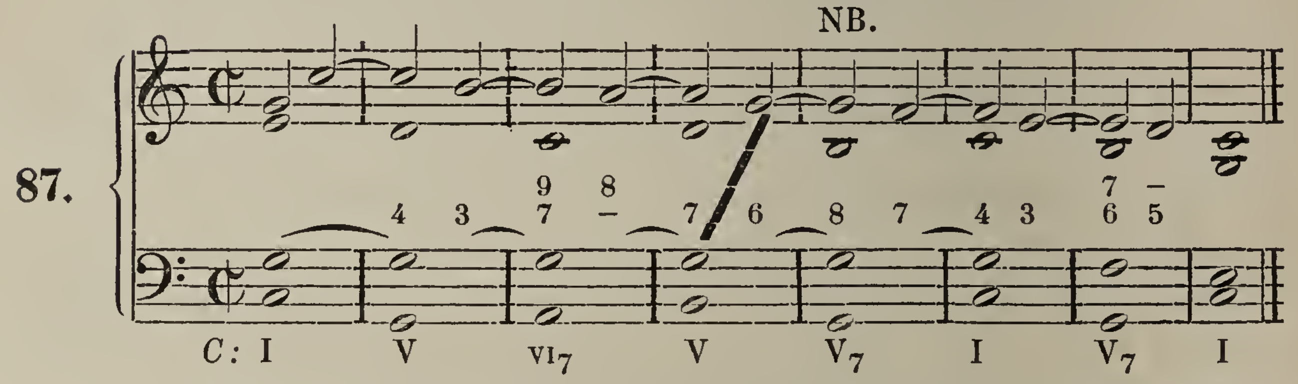


7. Der Vorhalt vor dem Grundtone der Hauptdreiklänge, wenn auch der Auflösungston des Vorhalts in einer Mittelstimme schon vorhanden. (Siehe den Grund dafür und die Beispiele dazu Harmonielehre § 53, Beisp. 257 *b.*, *c.* und *d.*)
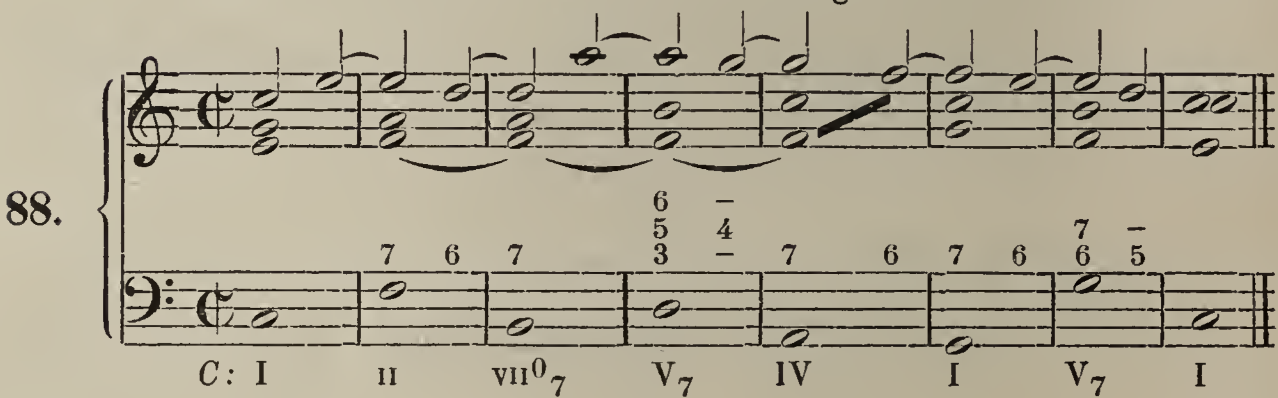
Vorhalt vor dem Grundtone des Dreiklangs der Tonica.



Vorhalt vor dem Grundtone des Dreiklangs der Dominante.
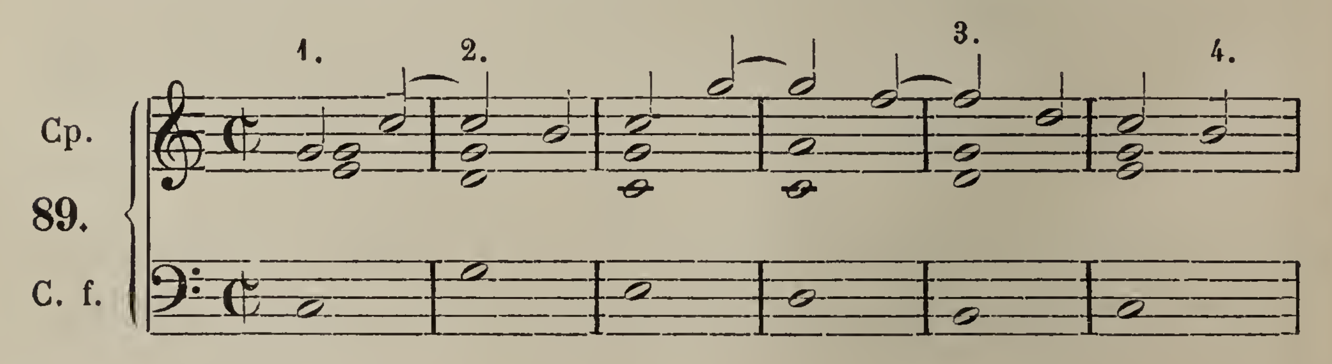


Vorhalt vor dem Grundtone des Dreiklangs der Unterdominante.
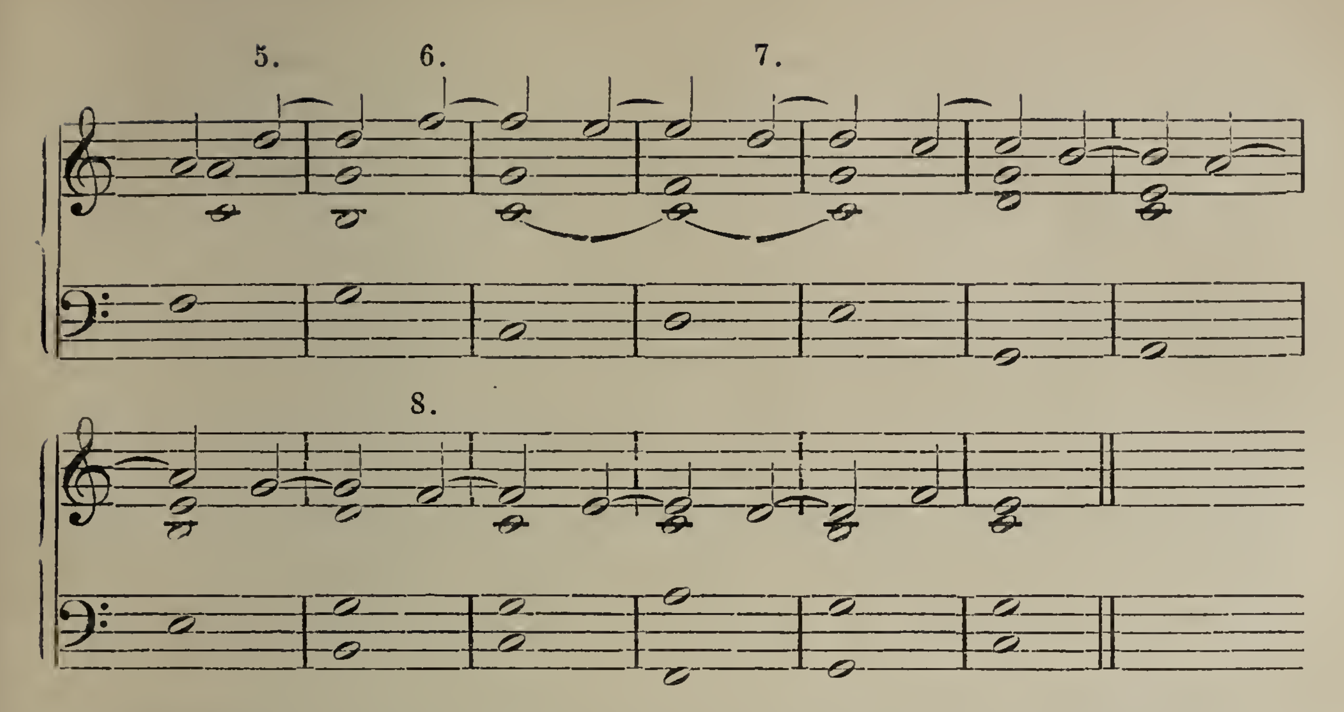


8. Der Vorhalt vorbereitet durch die stufenweise nachschlagende Dominantseptime.

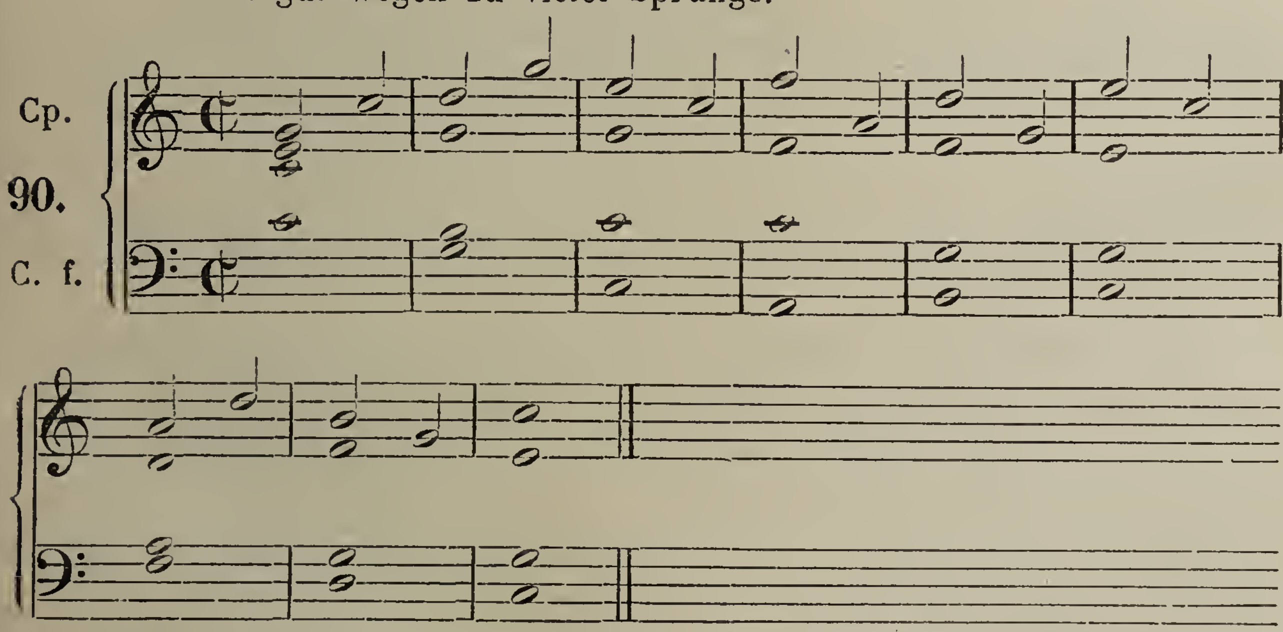
Das einschlagende Beispiel dafür sieht man beim NB. des Beispiels Nr. 87, Takt 5—6.

§ 11. Wir beginnen nun unsere Übungen zuerst mit dem Contrapunkt im Sopran zu einem Cantus firmus im Basse und zeigen die Anwendung aller acht Mittel in einem einzigen Beispiele. Der bessern Anschaulichkeit wegen bezeichnen wir die erstmalige Anwendung eines jeden Mittels mit der betreffenden Zahl.



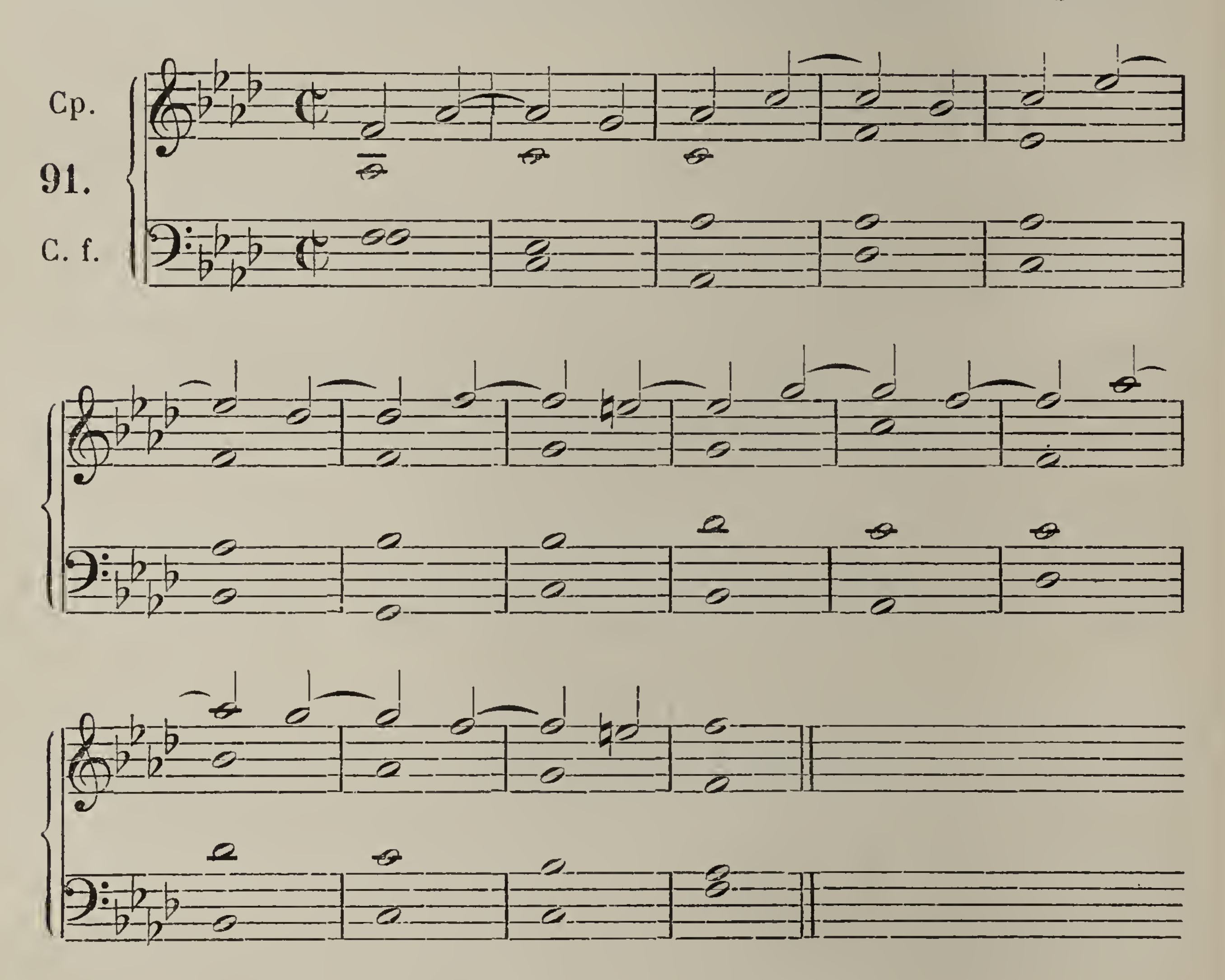


Der Schüler möge aber nicht etwa annehmen, dass er verpflichtet sei, in jeder Aufgabe alle acht Mittel zur Anwendung zu bringen. Er wird im Gegentheil sehr gut thun, nur die gebräuchlichsten Mittel zu benutzen; diese sind die unter den Zahlen 2. 1. 4. 6. 3 angeführten. Wir notiren sie hier in der Reihenfolge, wie wir deren öftere oder seltnere Anwendung für geeignet halten. Danach würde der Vorhalt das für die Bewegung des Contrapunkts in zwei Noten geeignetste Mittel, die Bindung dagegen — namentlich mehrere Takte nacheinander angewendet — das wenigst geeignete Mittel sein. Mehr als zwei aufeinanderfolgende Sprünge entsprechen dem diatonisch-melodischen Wesen des Contrapunkts nicht. Folgender Contrapunkt wäre deshalb nicht zu loben, obschon er gegen keine der gegebenen Regeln verstösst.

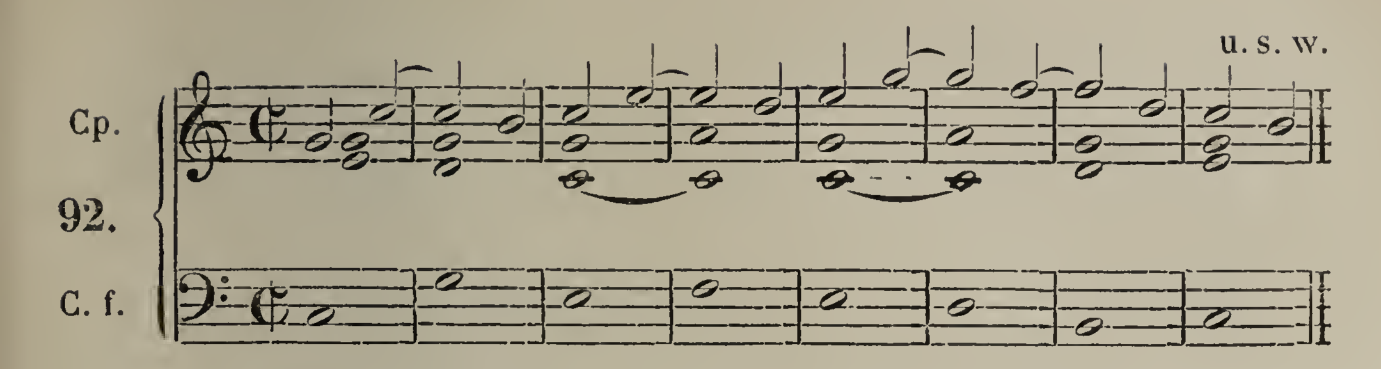


Man thut im Allgemeinen gut, mit den gebräuchlichen Mitteln, jenachdem sie passend verwendet werden können, zu wechseln

und die weniger gebräuchlichen, unter 5. 7. 8. angeführten, nur dann zu verwenden, wenn sie für die Fortführung des Contrapunkts grade besonders geeignet erscheinen. Der Vorhalt allein kann mehrere Takte hintereinander verwendet werden; aber man capricire sich auch nicht etwa darauf, Vorhalte auf Vorhalte zu häufen. Geschmack und guter musikalischer Sinn müssen in jedem einzelnen Falle entscheiden, welche Mittel der Bewegung angewendet werden sollen. Der beste Prüfstein für die Güte eines Contrapunktes ist seine leichtere oder schwierigere Sangbarkeit. Selbstverständlich wird eine gesunde, natürliche Harmonieverbindung stets vorausgesetzt. Sequenzmässige Führung des Contrapunkts darf nie mehr als höchstens dreimal aufeinander folgen.



Die ersten vier, allenfalls auch sechs Takte des Beispiels 91 sind nicht zu tadeln, die Fortführung in ähnlicher Weise aber wird monoton. Unter Umständen macht sogar ein sequenzmässiges Aufsteigen des Contrapunkts am Anfange eines Satzes sehr gute Wirkung; die Sequenz oder die sequenzmässigen Schritte dürfen aber nicht mehr als höchstens dreimal repetiren. So wird der Anfang von Beispiel 92 gut sein, wie es auch die ersten Takte von Beispiel 91 waren.



Macht der Cantus firmus selbst in consequenter Art bestimmte Schritte in Form einer Cadenz, so wird man gut thun, auch die andern Stimmen und den Contrapunkt sequenzmässig zu führen; z. B.

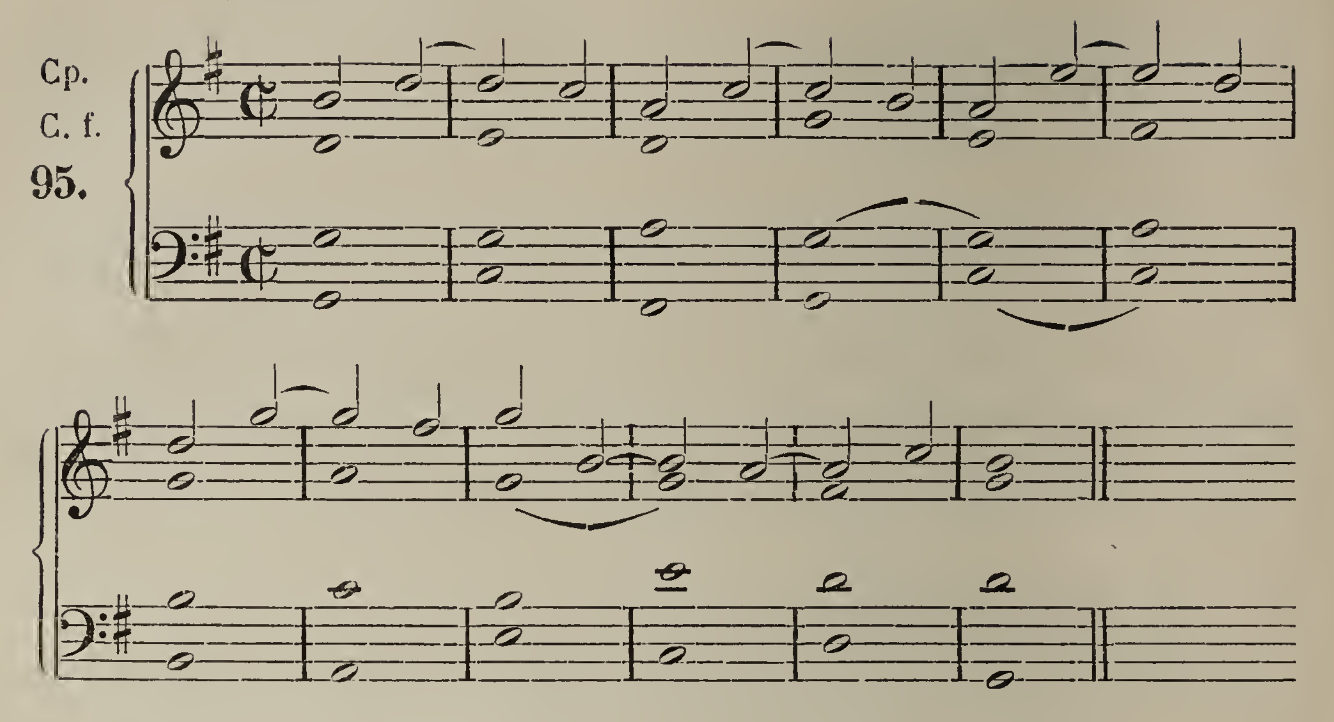
Cp.
93.
C. f.

oder:

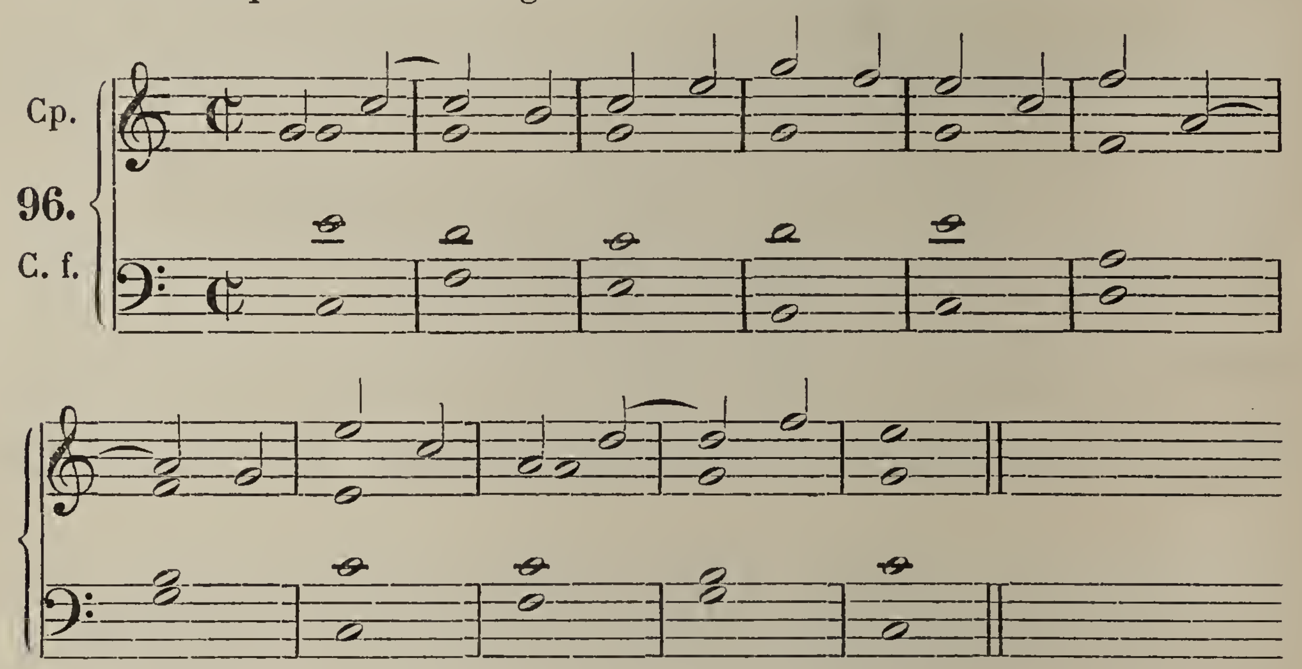
Cp.
94.
C. f.

§ 12. Es folgen hier noch einige Beispiele eines Contrapunktes im Sopran zu einem Cantus firmus im Alt und im Tenor.

Der Cantus firmus im Alt.
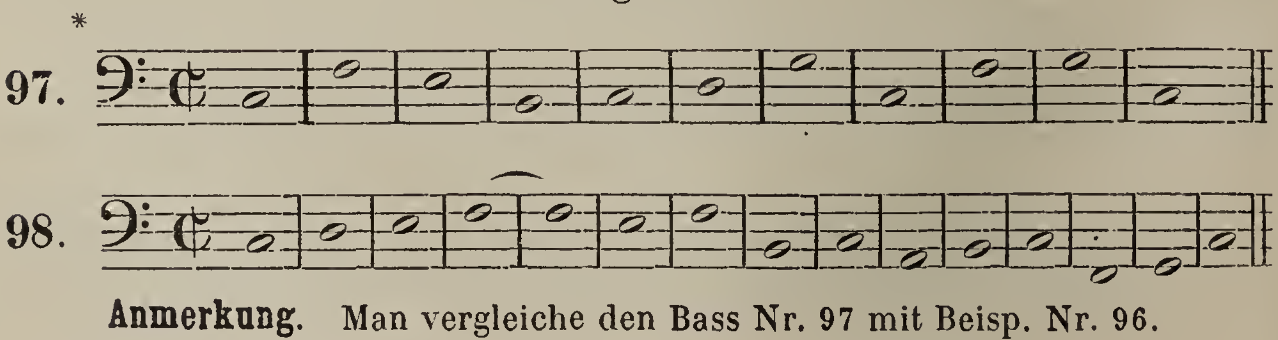


Im Beispiel Nr. 96 liegt der Cantus firmus im Tenor.

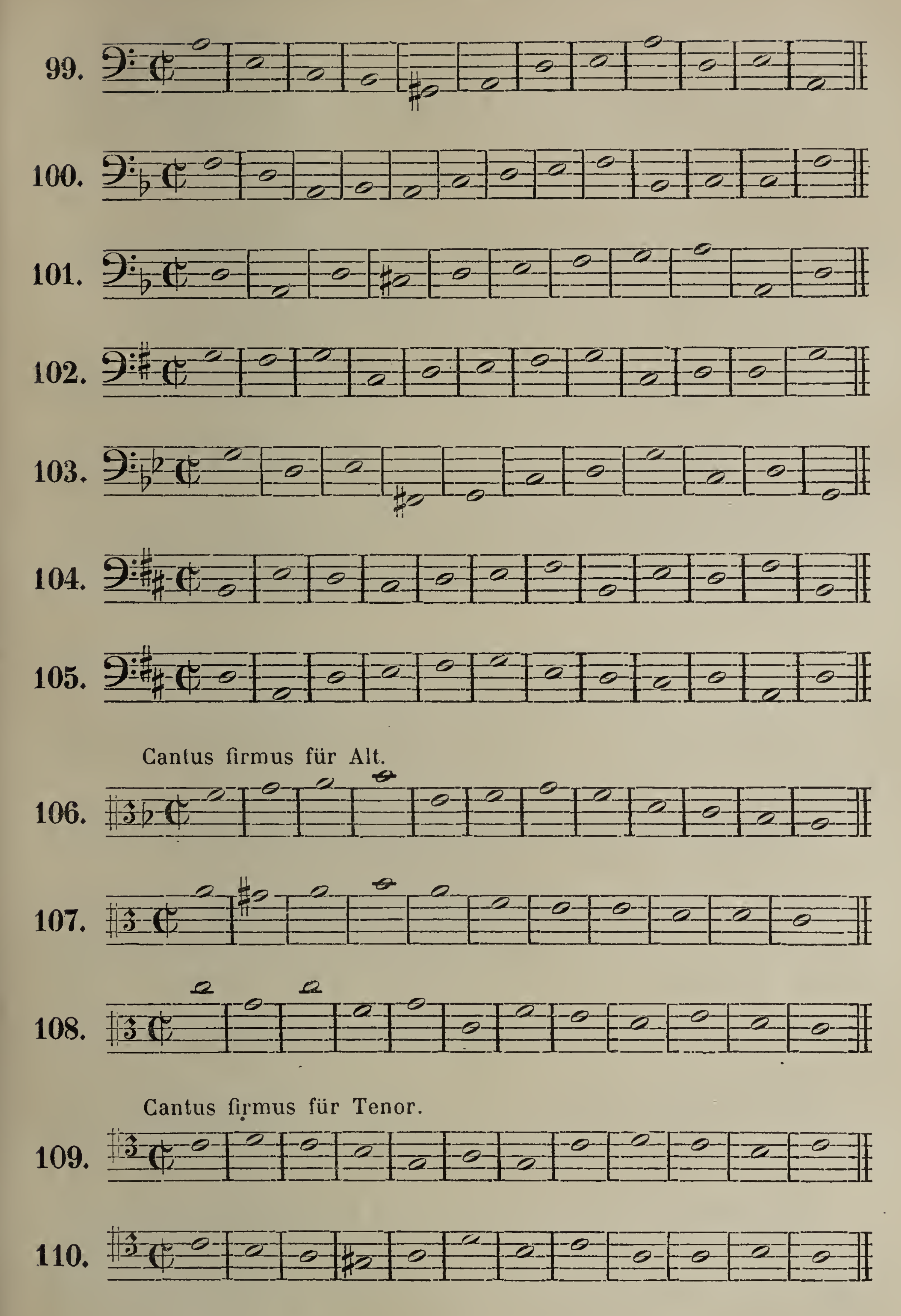


Der Schüler setze nun einen Contrapunkt von zwei Noten in den Sopran zu dem für den Bass, den Alt und den Tenor gegebenen Cantus firmus der folgenden Aufgaben. Auch kann je nach Nothwendigkeit und Bedürfnis der Cantus firmus vorangegangener Aufgaben mit einem Contrapunkt im Sopran bearbeitet werden.
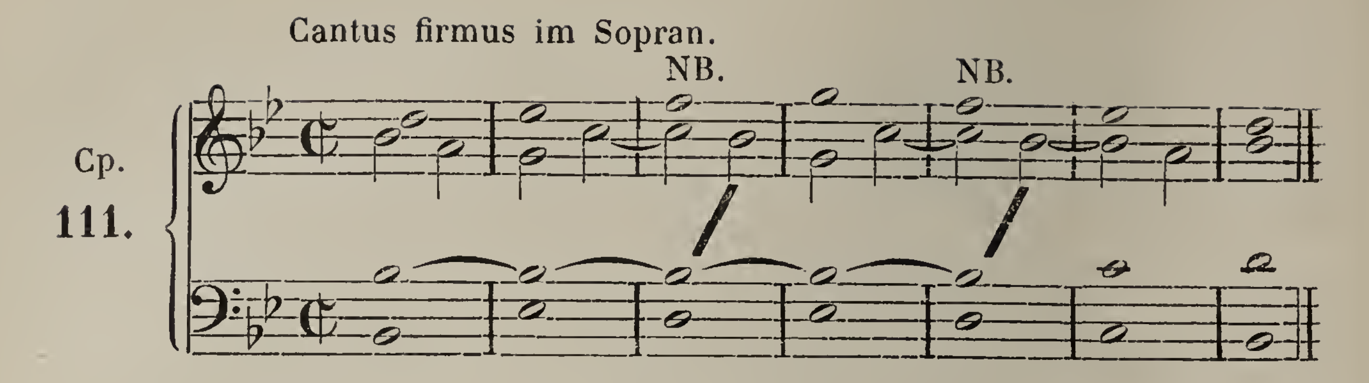
Aufgaben.



Anmerkung. Man vergleiche den Bass Nr. 97 mit Beisp. Nr. 96.

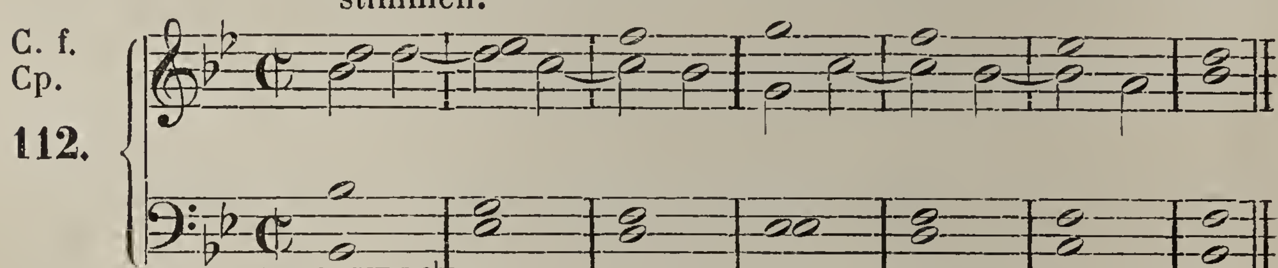


§ 13. Für den Contrapunkt im Alt oder im Tenor gelten die oben (§ 10) angeführten Regeln. Das siebente Mittel kann aber nur im Alt zur Anwendung kommen. Beispiel 111 zeigt diesen Fall zweimal in den mit NB. bezeichneten Takten.



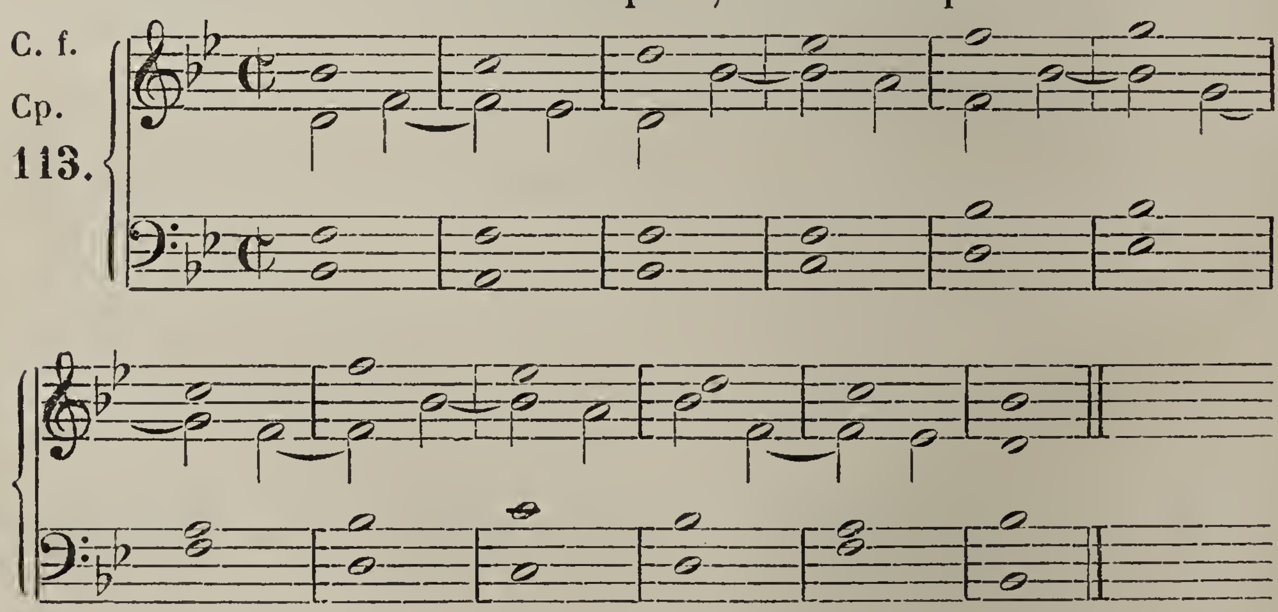
Die Bewegung in einer Mittelstimme allein ist aber viel schwieriger, als in einer äussern Stimme, und wir werden uns dabei meist nur der Mittel 1. 2. 3. 4, des Sprunges, des Vorhalts, der Bindung und der nachschlagenden Septime bedienen können. Auch wird es nicht zu vermeiden sein, dass die Entfernung zwischen den Mittelstimmen gelegentlich einmal den Zwischenraum einer Octave überschreitet. Dies darf jedoch nicht lange andauern, da sonst der Satz leer klingen würde. Die folgende Bearbeitung des Cantus firmus von Nr. 111 wäre aus diesem Grunde nicht zu gebrauchen.

schlecht wegen andauernd zu weiter Entfernung der Mittelstimmen.

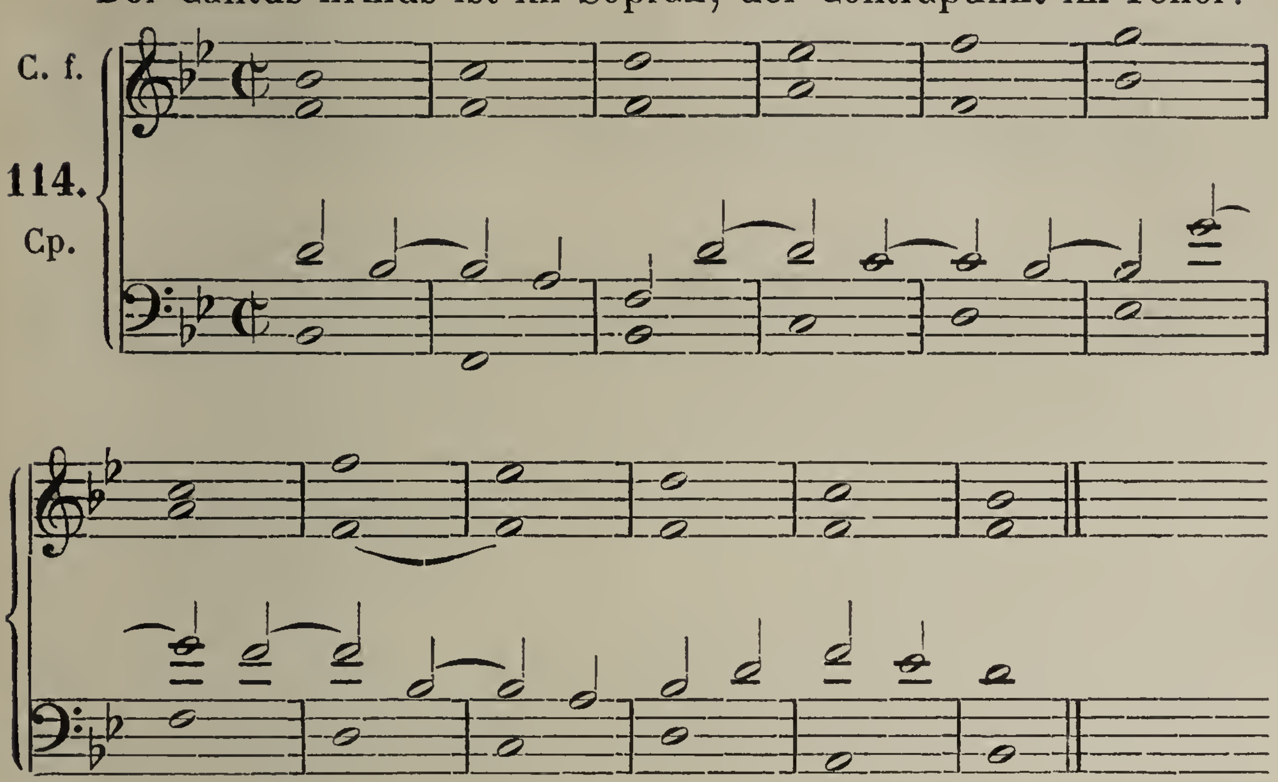


Es folgt nun zur Anleitung des Schülers die Bearbeitung eines Cantus firmus mit dem Contrapunkt in einer Mittelstimme in sechs Beispielen.

Der Cantus firmus ist im Sopran, der Contrapunkt im Alt.



Der Cantus firmus ist im Sopran, der Contrapunkt im Tenor.

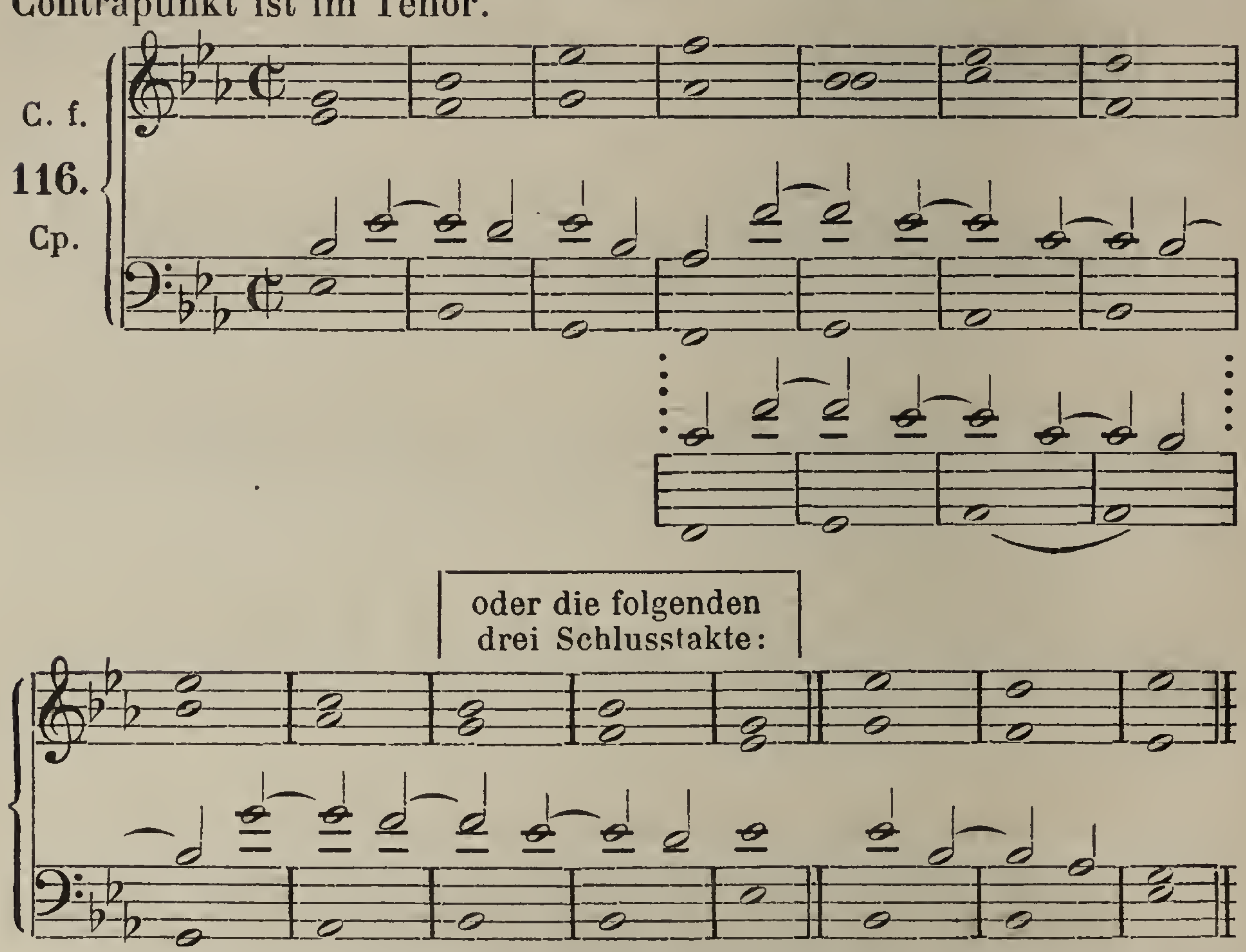


Der Cantus firmus ist im Tenor, der Contrapunkt im Alt.

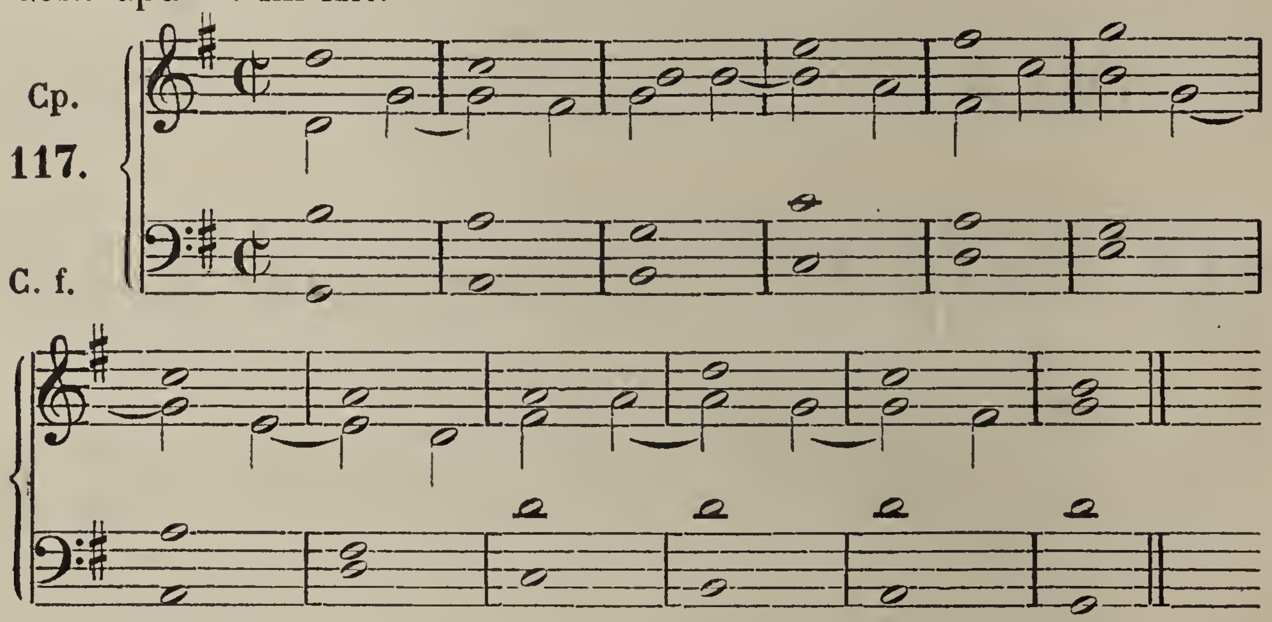
Cp.
115.
C. f.

oder diese vier Takte.

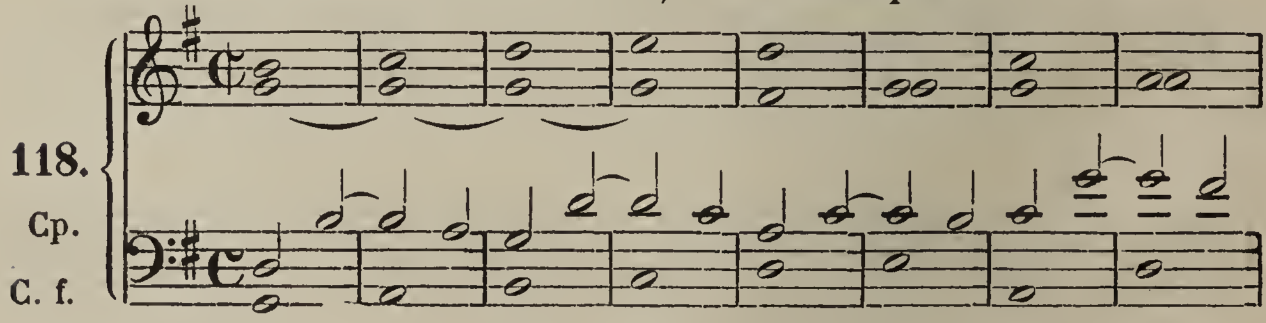
Der Cantus firmus ist im Alt nach *Es*-dur transponirt, der Contrapunkt ist im Tenor.
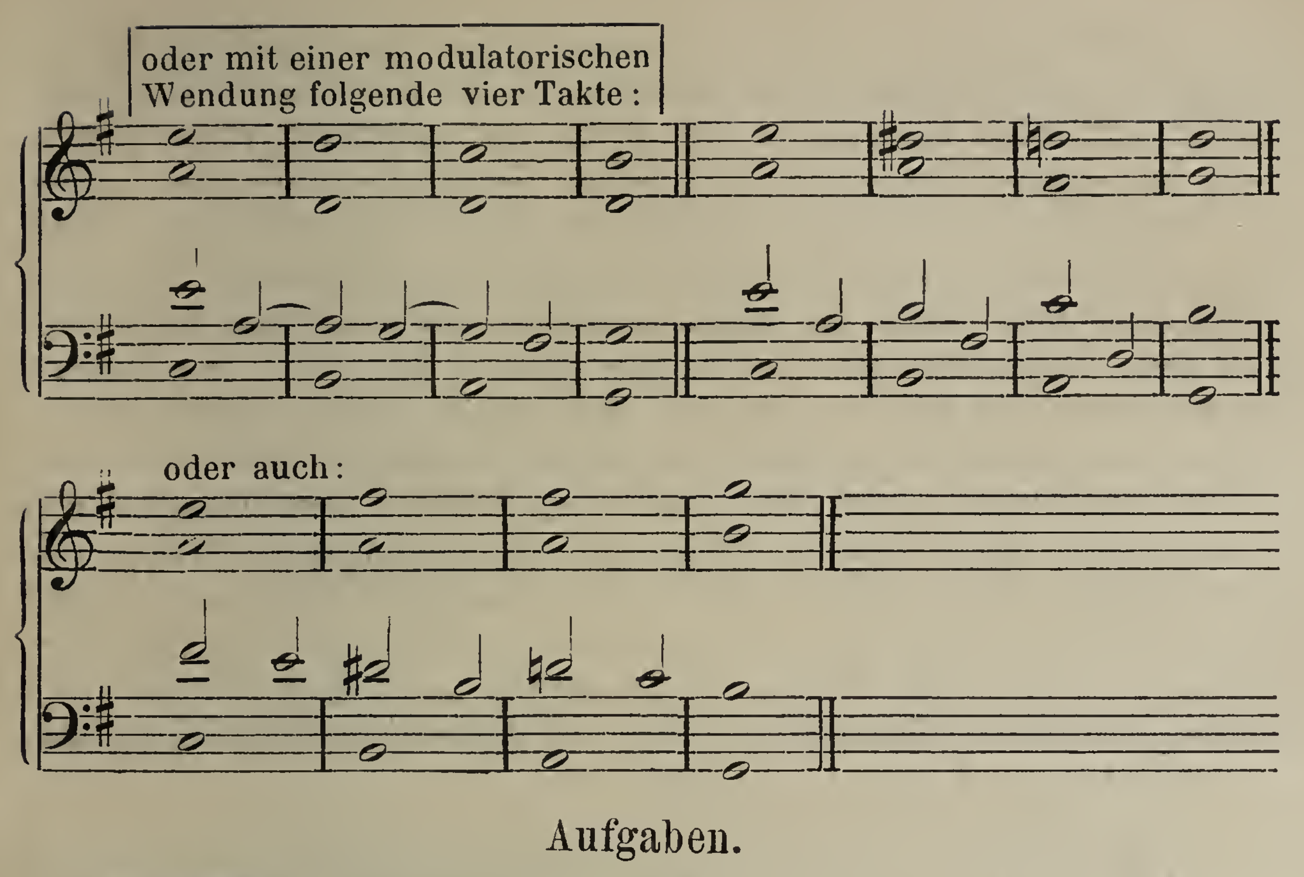


Der Cantus firmus ist im Bass nach *G*-dur transponirt, der Contrapunkt im Alt.



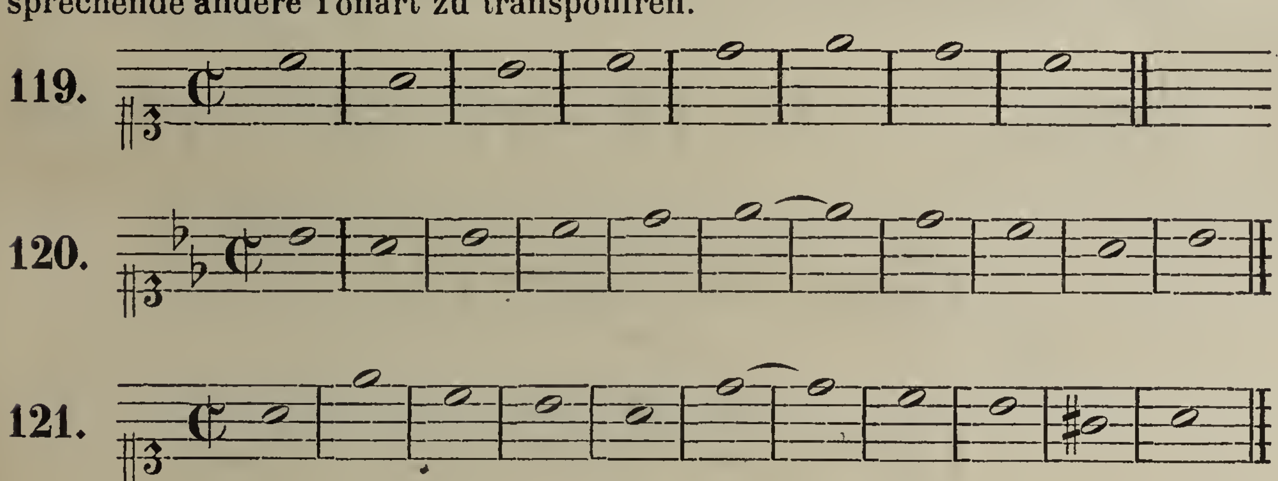
Der Cantus firmus ist im Bass, der Contrapunkt im Tenor.





Aufgaben.
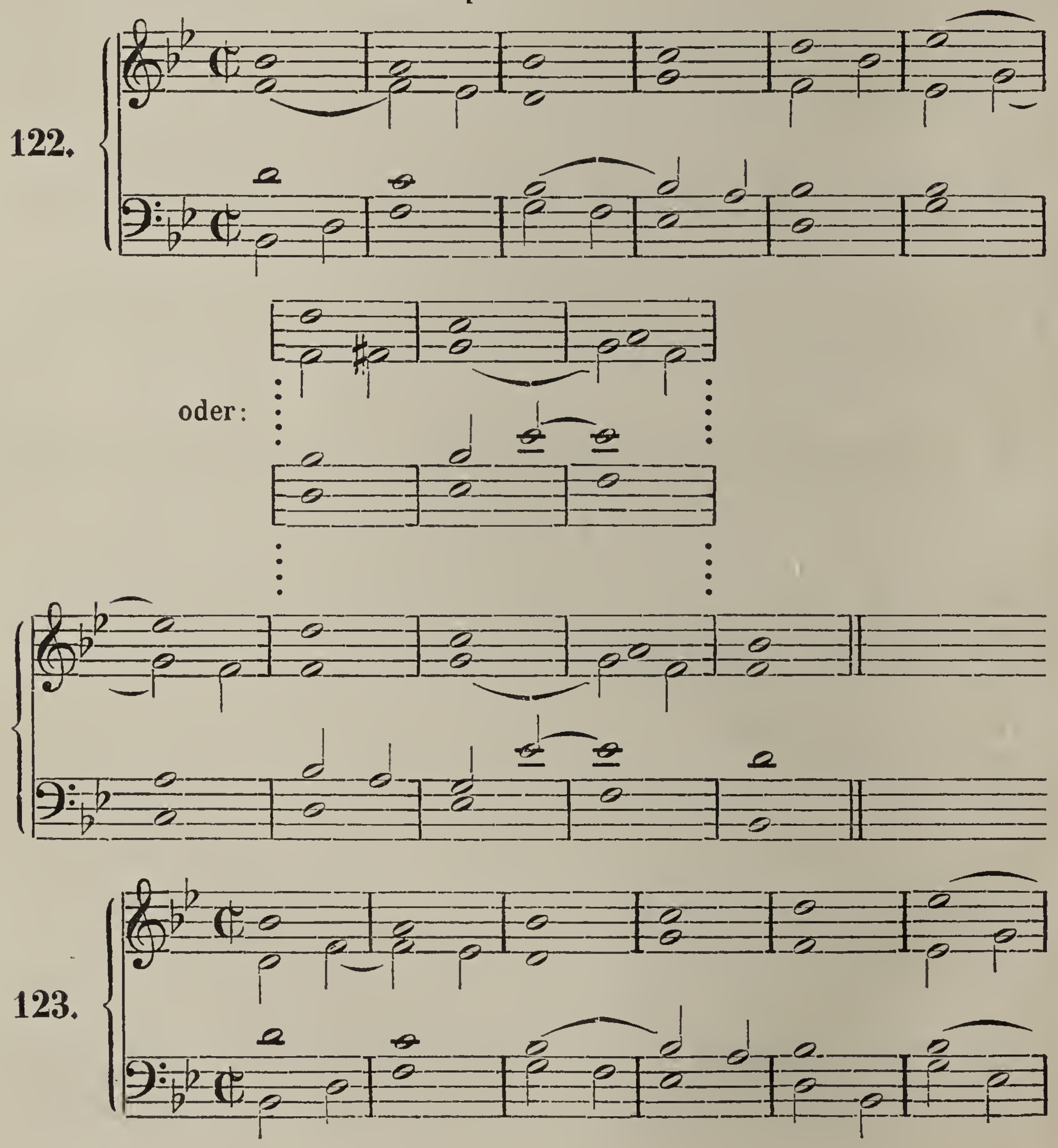
Anmerkung. Der Cantus firmus ist für den Alt oder Bass in eine entsprechende andere Tonart zu transponiren.

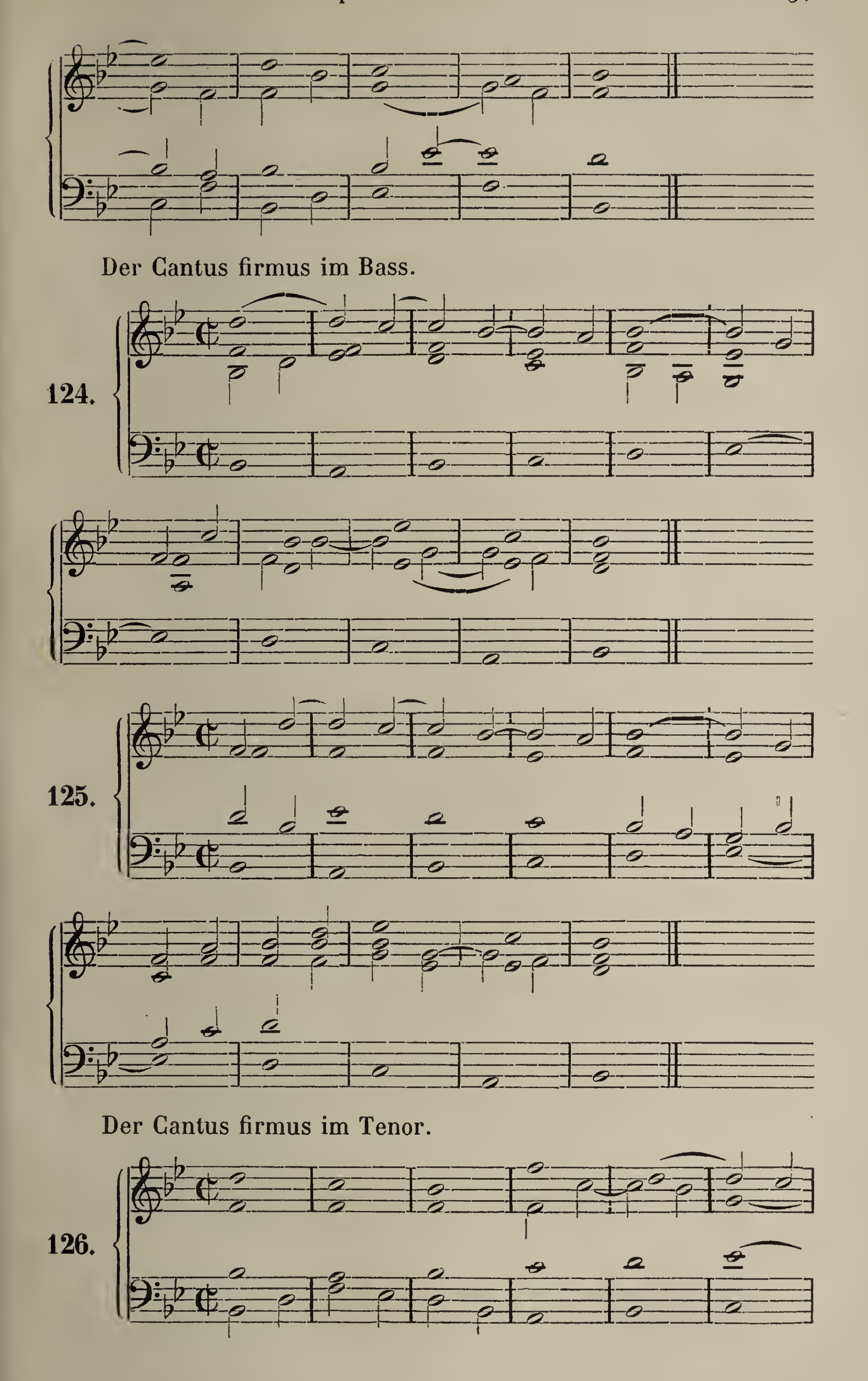


§ 14. Wir kommen nach diesen Arbeiten dazu, den Contrapunkt theils abwechselnd, theils gleichzeitig in zwei und drei Stimmen gegen den Cantus firmus zu setzen. Das rein mechanische Verfahren dafür würde sein, den Cantus firmus zuerst im gleichen Contrapunkt zu bearbeiten und die Bewegung alsdann derjenigen Stimme, oder denjenigen Stimmen abwechselnd zu geben, die sie an geeigneter Stelle am besten ausführen können. Wir wollen aber dieses Verfahren dem Schüler durchaus nicht empfehlen. Er soll eben nicht eine contrapunktische Bewegung in einen Satz hineinflicken, der zuvor ohne Rücksichtsnahme auf die Bewegung der Stimmen gearbeitet wurde. Man mag diese Art zu arbeiten dem unbeholfenen Anfänger allenfalls für seine ersten Versuche gestatten. Bald aber möge er sich gewöhnen in freierer und künstlerischerer Weise den Satz so zu concipiren,

dass zu dem Cantus firmus die Bewegung der andern Stimmen von Hause aus mitgedacht und miterfunden wird. Der Schüler hüte sich jedoch, den Satz andauernd mit zwei oder mehreren contrapunktisch bewegten Stimmen zu überladen. Die gleichzeitige Bewegung von zwei oder drei Stimmen kann gelegentlich recht gute Wirkung machen. Zuviel Bewegung in mehreren Stimmen zugleich wirkt aber ermüdend. Es folgen nunmehr zur Anleitung des Schülers acht Bearbeitungen des Cantus firmus No. 120. Der Cantus firmus wird in je zwei Beispielen abwechselnd den verschiedenen Stimmen zu Grunde gelegt. Das erste Beispiel ist jedesmal einfacher und zwar derart, das nur eine Stimme abwechselnd mit einer andern die Bewegung giebt, das zweite dagegen reicher mit Bewegung auch in zwei oder drei Stimmen ausgestattet; der Schüler aber braucht dies nicht in dieser Weise zu thun; er kann nach Belieben je einer oder zweien, gelegentlich auch drei Stimmen die contrapunktirende Bewegung in ein und demselben Beispiele geben.

Der Cantus firmus im Sopran.



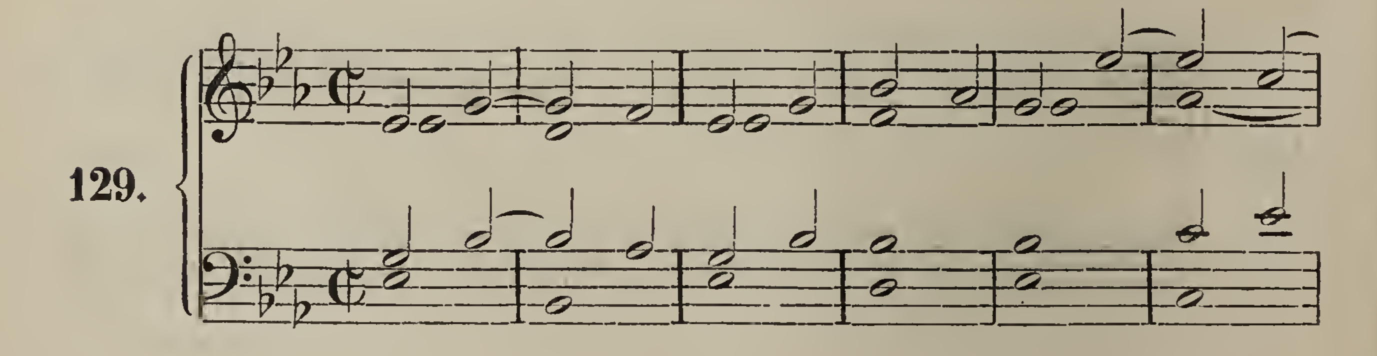

Der Cantus firmus im Bass.
124.
125.
Der Cantus firmus im Tenor.
126.

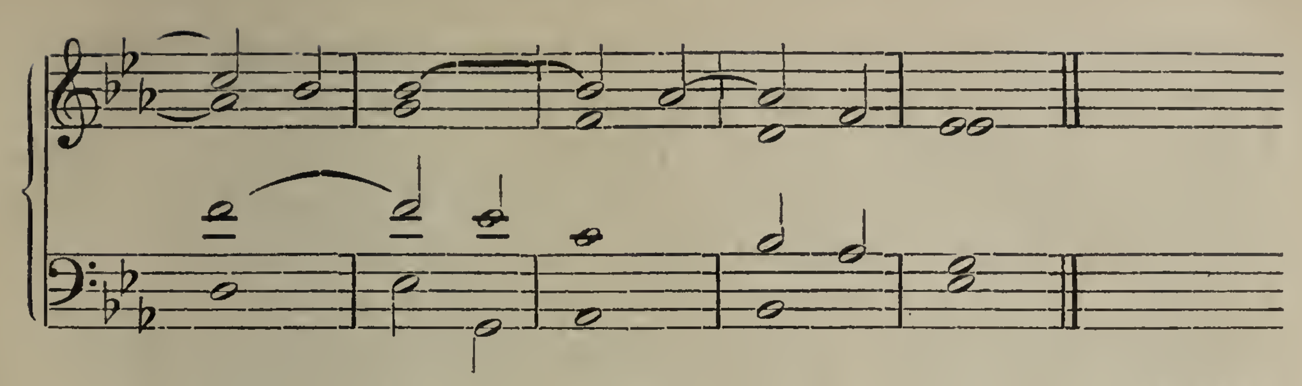
127.

Der Cantus firmus im Alt nach *Es* transponirt.

128.
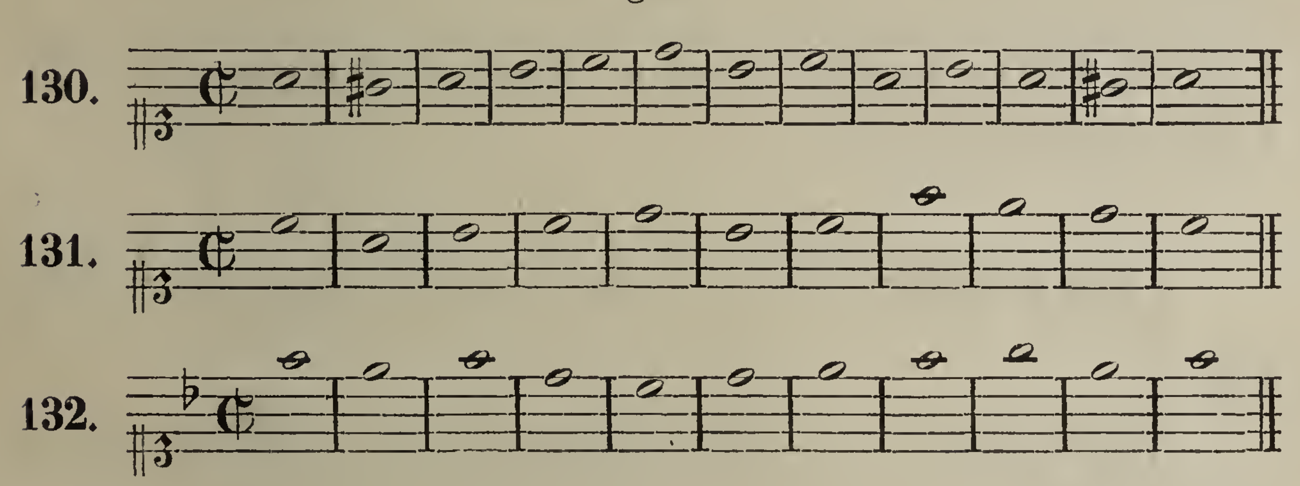
129.





Die folgenden Aufgaben sind nach der in den Beispielen Nr. 122 bis 129 gezeigten Art zu bearbeiten. Der Cantus firmus kann — jenachdem es für die Lage der Stimmen zweckdienlich ist — im Bass und Alt in andere Tonarten transponirt werden.

Aufgaben.



Je nach Bedürfnis kann auch noch ein oder der andere passend gewählte Cantus firmus früherer Aufgaben in dieser Weise wie die Beispiele 122—129 bearbeitet werden.

Viertes Kapitel.

Der Contrapunkt von vier Noten gegen eine des Cantus firmus.
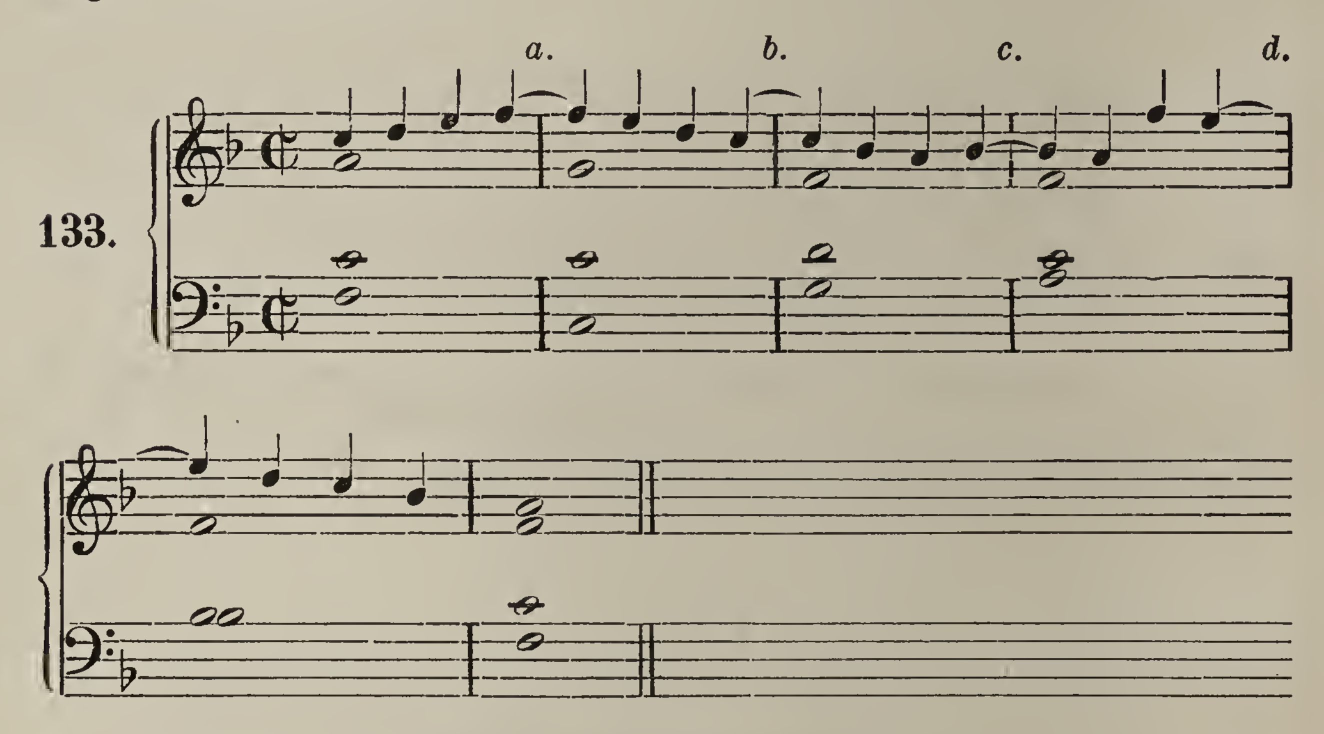
§ 15. Bei der Bewegung von vier Noten des Contrapunkts gegen eine des Cantus firmus (vier Viertel gegen eine ganze Note) gelten für alle Stimmen die folgenden Regeln.

1. Die erste Note jedes Taktes muss eine harmonische sein.
2. Zwischen zwei harmonischen Noten können durchgehende Noten stufenweise eingeschaltet werden.

Wechselnoten sind zu vermeiden, weil sie am Anfange des Taktes gegen die erste Regel, inmitten des Taktes häufig gegen

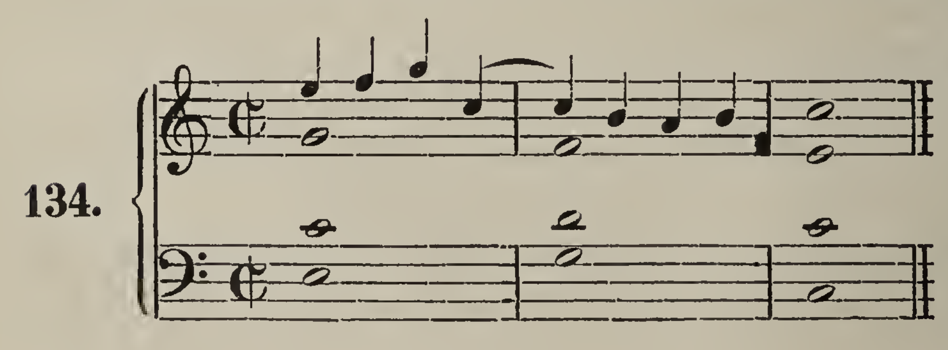
die zweite Regel verstossen. Wir wollen deshalb die Wechselnoten nicht etwa ganz und gar von allen contrapunktischen Arbeiten ausgeschlossen wissen. Dieselben werden bei den complicirteren Aufgaben des Canons und der Fuge ihre berechtigte Stelle finden und können mitunter sogar vortreffliche Wirkung hervorbringen. Im Allgemeinen thut man gut, sie in allen contrapunktischen Arbeiten, also auch im Canon und in der Fuge, möglichst zu vermeiden; denn die Wechselnote — gleichviel ob sie von oben oder von unten eintritt — hat stets den Charakter eines unvorbereiteten Vorhalts und eignet sich deshalb weniger für den wirklich strengen Stil. (Vergl. Harmonielehre § 57.)

Die Bewegung von vier Noten im Contrapunkte gestattet die harmonische Bindung gar nicht, den Vorhalt nur selten und ausnahmsweise; jedenfalls aber muss seine Vorbereitung dann sprungweise gegeben werden. Folgende Vorbereitungen genügen demnach nicht.



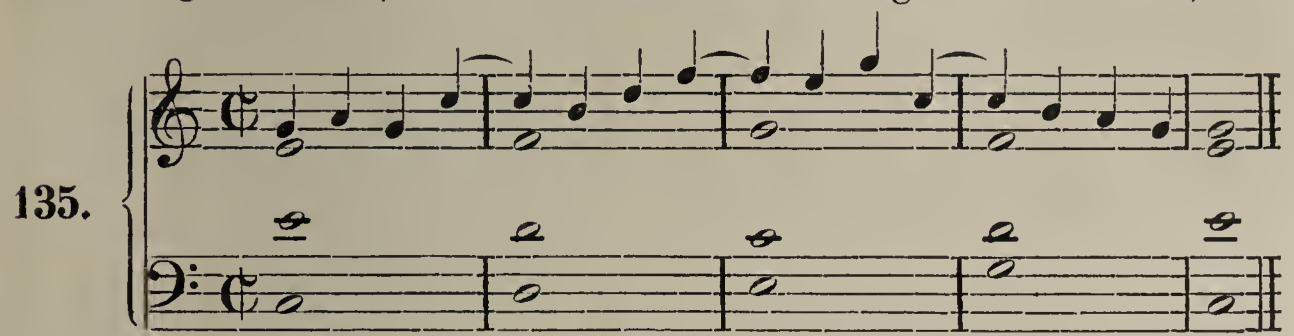
Alle derartigen Vorbereitungen des Vorhalts sind schlecht. Am schlechtesten ist die bei *d.*, weil hier die aus der Octave nachschlagende Septime (noch dazu eine grosse Septime) ihre Auflösung verzögert und als Vorbereitung des Vorhalts dienen soll.

Auch der sprungweise vorbereitete Vorhalt, z. B.

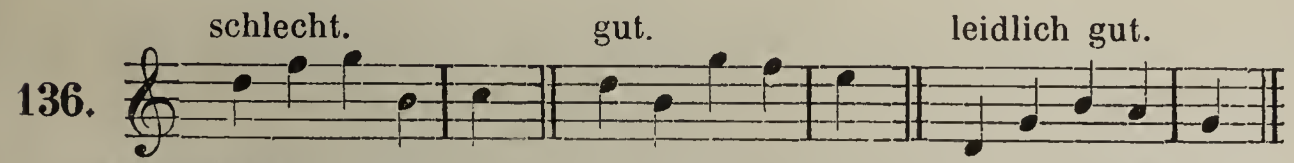


soll nur selten angewendet werden. Beide Noten des Sprunges können selbstverständlich nur harmonische sein. Am besten wird der

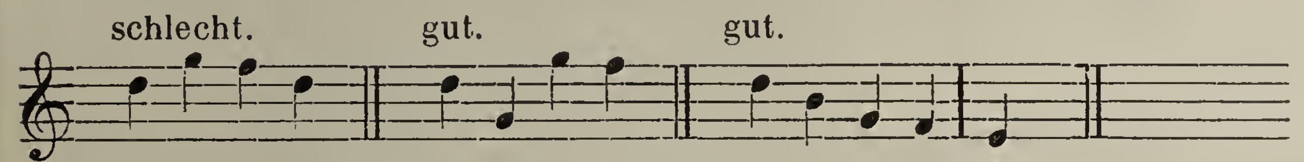
Vorhalt am Schlusse anzubringen sein. Mehrere oder viele Vorhalte unterbrechen und stören die laufende Viertelbewegung. Contrapunktische Führungen dieser Art haben so zu sagen mehr eine modern-galante Art, als den Charakter des strengen Stils an sich; z. B.



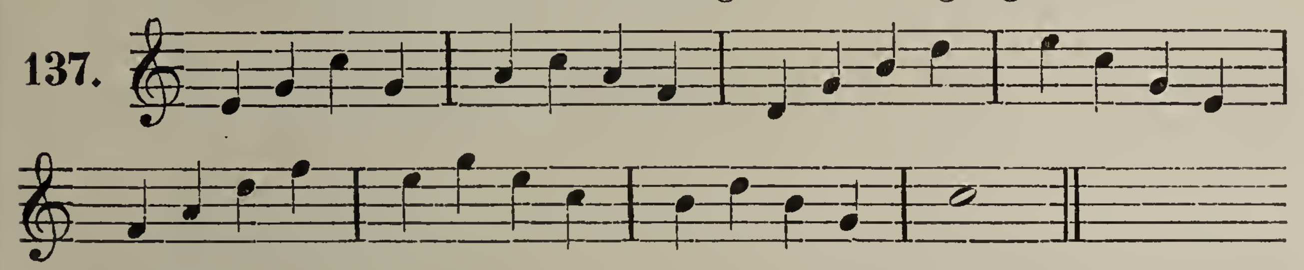
Schon weil man gezwungen ist, die Vorbereitung sprungweise zu geben, schädigt man die diatonisch-melodische Führung der Stimme. Ein wirklich guter Contrapunkt wird immer vorwiegend diatonisch-melodisch sein. Deshalb müssen wir bei der Bewegung in Vierteln alle accordlichen Figuren verbieten, welche nicht wenigstens einen diatonischen Schritt (nachschlagende Septime, allenfalls auch aus der Decime nachschlagende None) enthalten. Dieser diatonische Schritt muss überdies durch die letzten beiden Viertel gebildet werden.



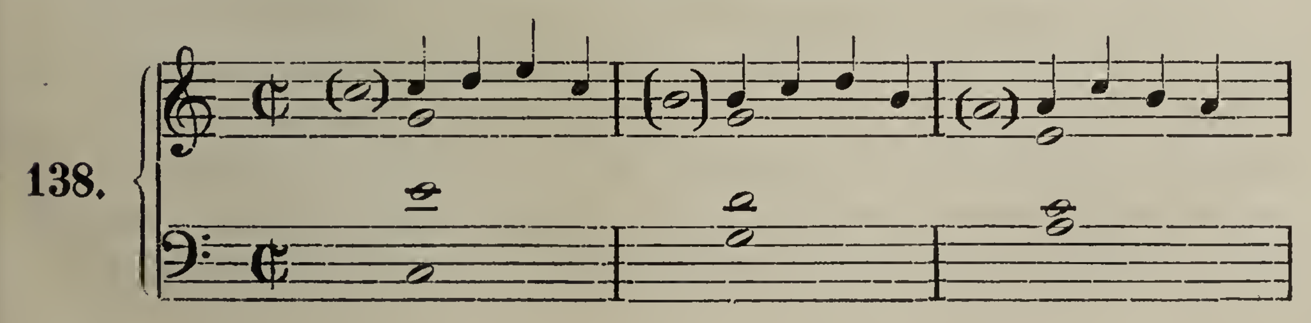
Anmerkung. Siehe hierzu Seite 128 der »Erläuternde Anmerkungen und Hinweise«.

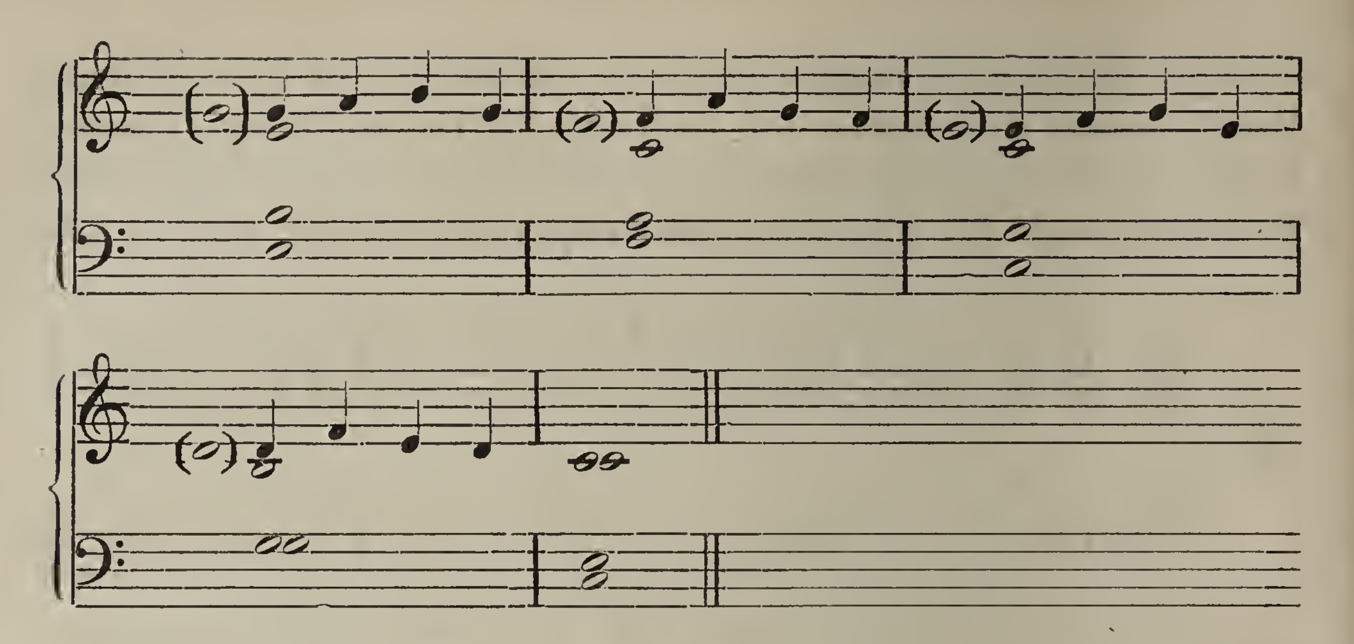


Ganz zu vermeiden sind derartige Dreiklangsfiguren:

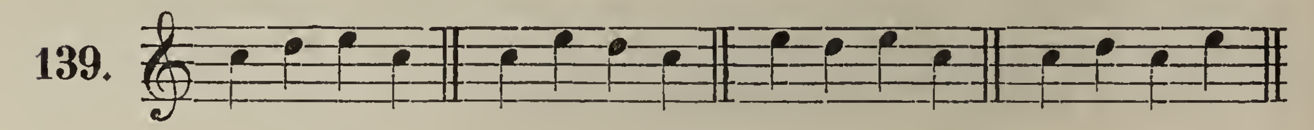


Die blosse Umschreibung einer ganzen Note durch vier Viertel in mehreren Takten muss sorgfältig vermieden werden.

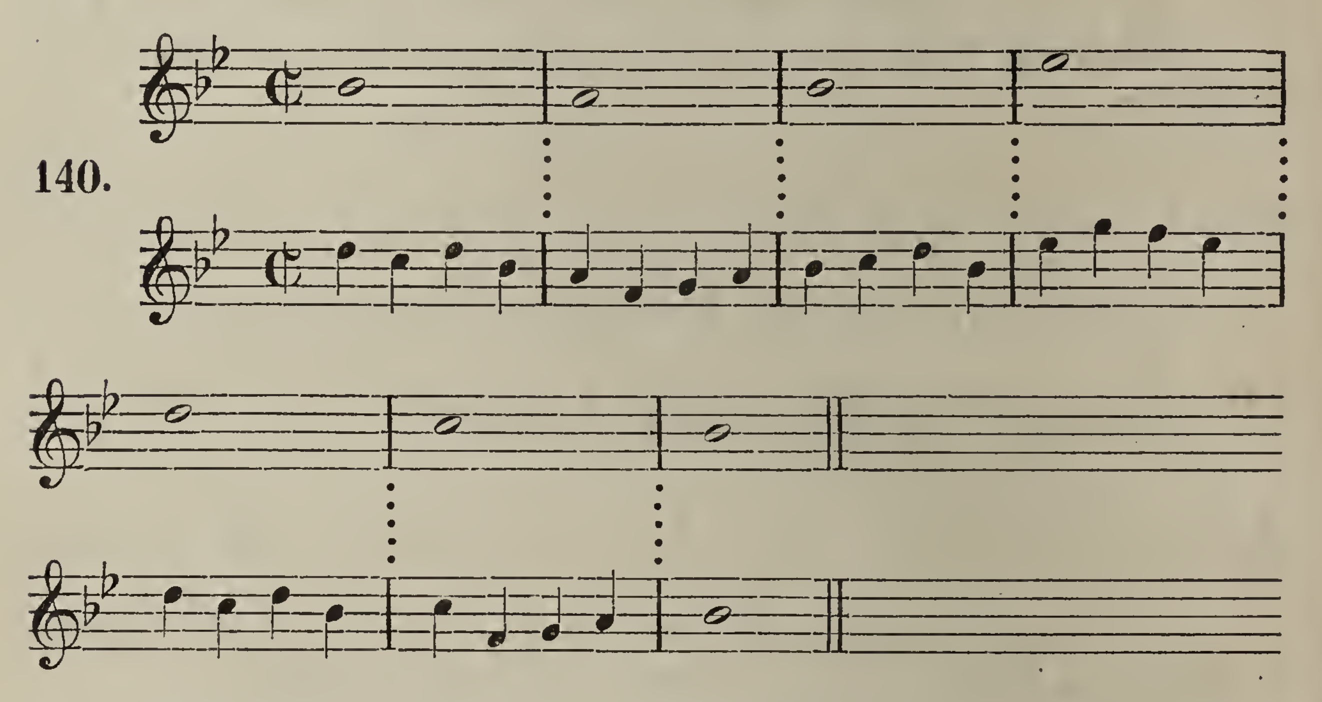




Beispiel 138 zeigt uns im Sopran eine derartige Stimmführung, die ganz unbeholfen ist. Man wird Umschreibungen einer ganzen Note mitunter nicht umgehen können; alsdann aber wechsle man mit den folgenden Figuren, je nachdem sie sich passend verwenden lassen.

139. 

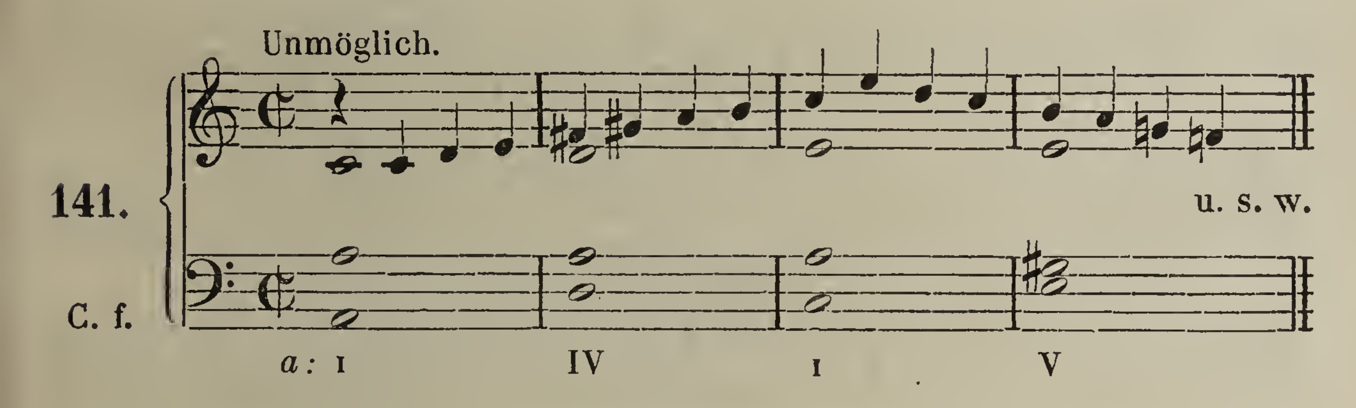
Durch den Wechsel derartiger Figuren könnte man die folgenden ganzen Noten allenfalls umschreiben.

140. 

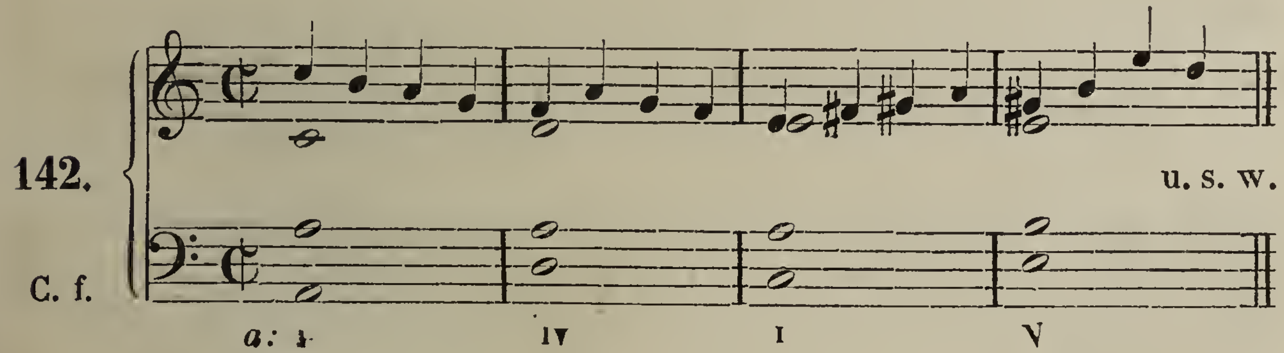
Aber auch hier warnen wir den Schüler entschieden vor dem rein mechanischen Verfahren, die Aufgaben erst im gleichen Contrapunkt zu arbeiten und dann in der Stimme, welche die Bewegung geben soll, die ganze Note durch vier Viertel zu umschreiben. Derartige Contrapunkte zeigen meist das Gezwungene ihrer Entstehung sehr deutlich. Denn diejenige Führung der

Stimmen und die Harmoniesirung, welche im gleichen Contrapunkte die beste und passendste ist, eignet sich häufig nicht ebenso für die Bearbeitung im ungleichen Contrapunkte.

In der Molltonart benutzt man bei der Viertelbewegung fast ausschliesslich die melodische Molltonleiter in diatonischen Führungen. Den übermässigen Secundschritt der harmonischen Molltonleiter darf man aufwärts niemals schreiben. Abwärts kann man ihn bei complicirtern Aufgaben (Canon und Fuge) zuweilen anwenden. Bei unsern gegenwärtigen Arbeiten im einfachen Contrapunkte wollen wir ihn auch abwärts ganz und gar vermeiden. Bei der Anwendung der melodischen Molltonleiter müssen wir sorgfältig berücksichtigen, dass die bewegte Stimme nicht einen chromatisch veränderten Ton bringt, während eine andere Stimme den natürlichen Ton aushält oder umgekehrt. Aber auch dann, wenn keine andere Stimme den natürlichen Ton zum chromatisch veränderten oder den chromatisch veränderten zu einem natürlichen Tone aushält, müssen wir solche Töne vermeiden, die nicht in die Harmonie gehören. Folgende Fortführungen sind demnach unmöglich:

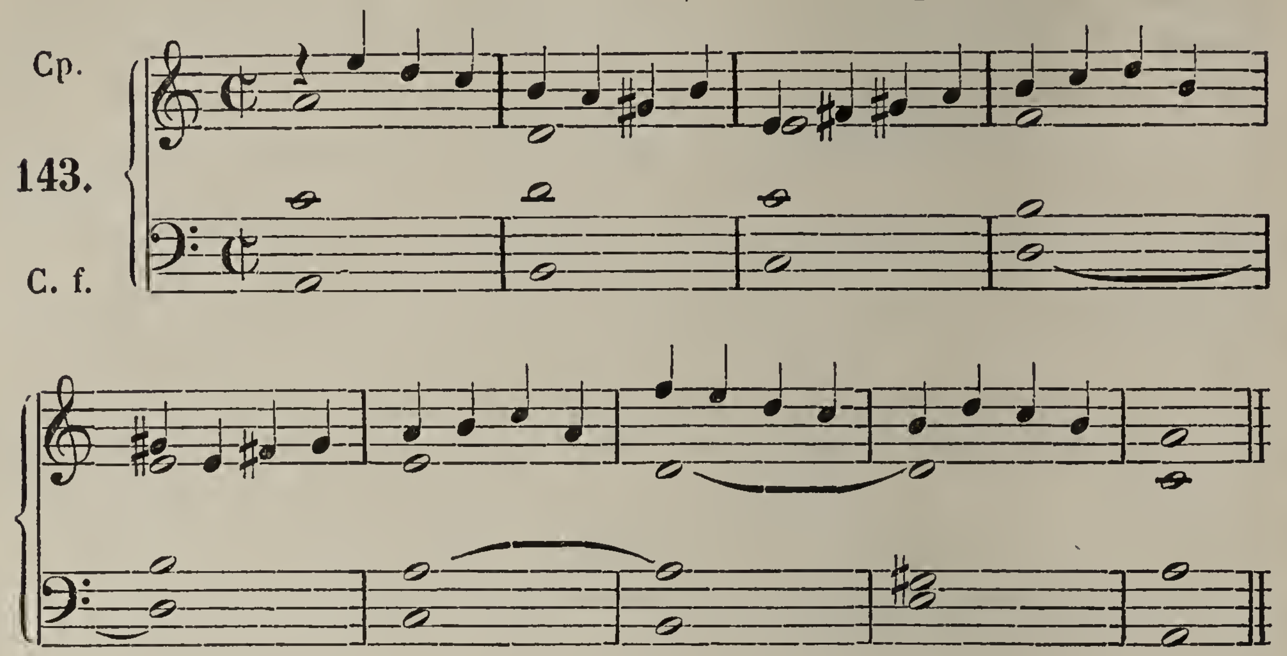


Im zweiten Takte ist das *Fis* unmöglich, weil die Terz des Dreiklangs der vierten Stufe *F* ist; im vierten Takte kann der Sopran nicht *G* geben, während der Tenor *Gis* aushält. Man muss alsdann den Contrapunkt anders einrichten; z. B.

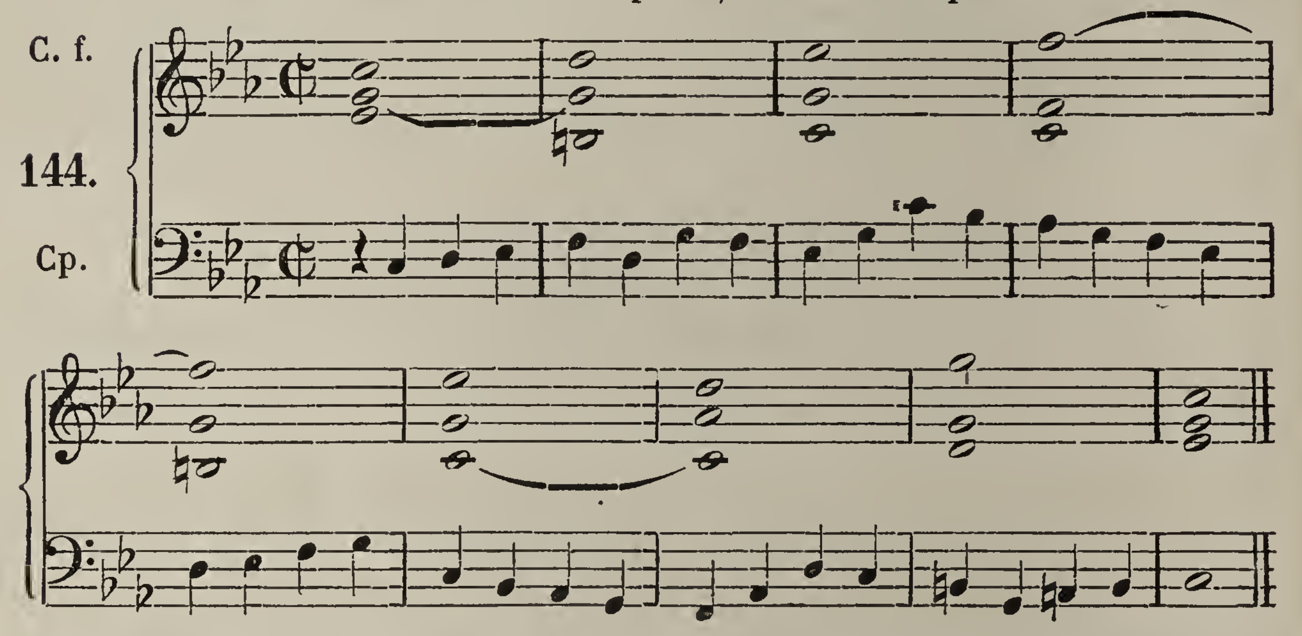


Wir geben nunmehr einige Beispiele der Bearbeitung eines Cantus firmus in Moll. Der Cantus firmus, wie der Contrapunkt sind abwechselnd allen vier Stimmen zugetheilt.

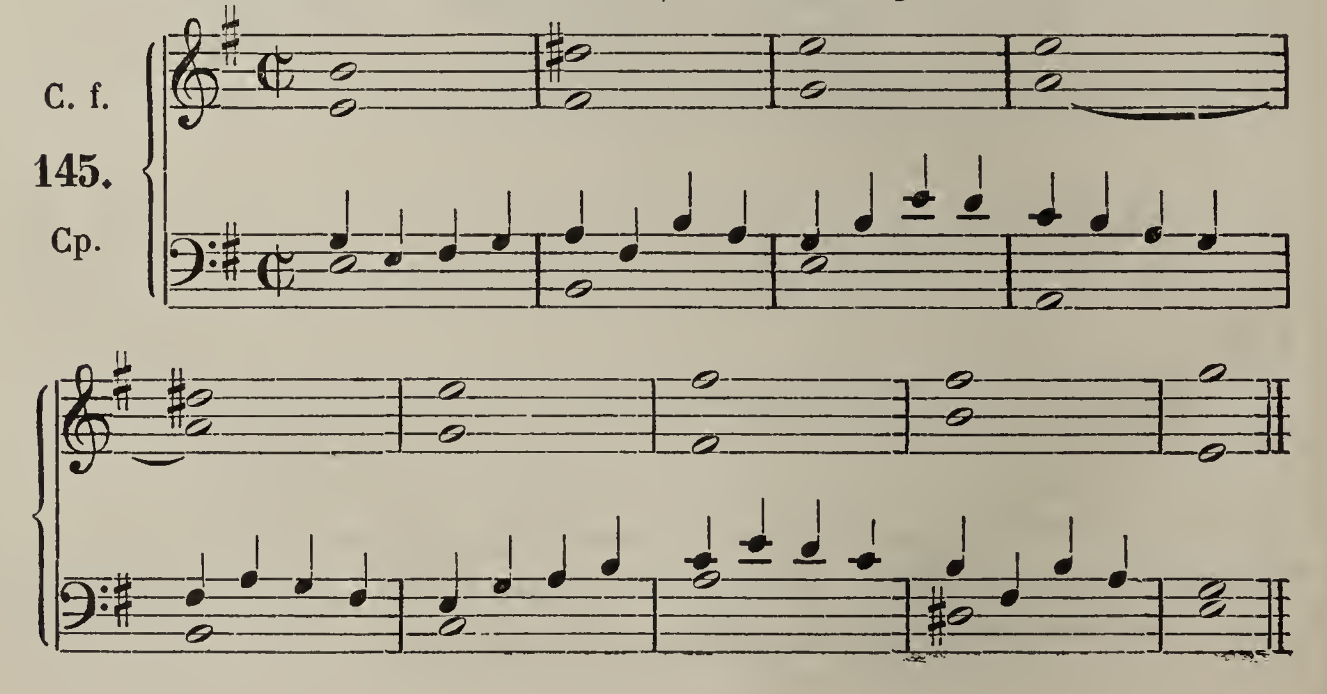
Der Cantus firmus ist im Basse, der Contrapunkt im Sopran.



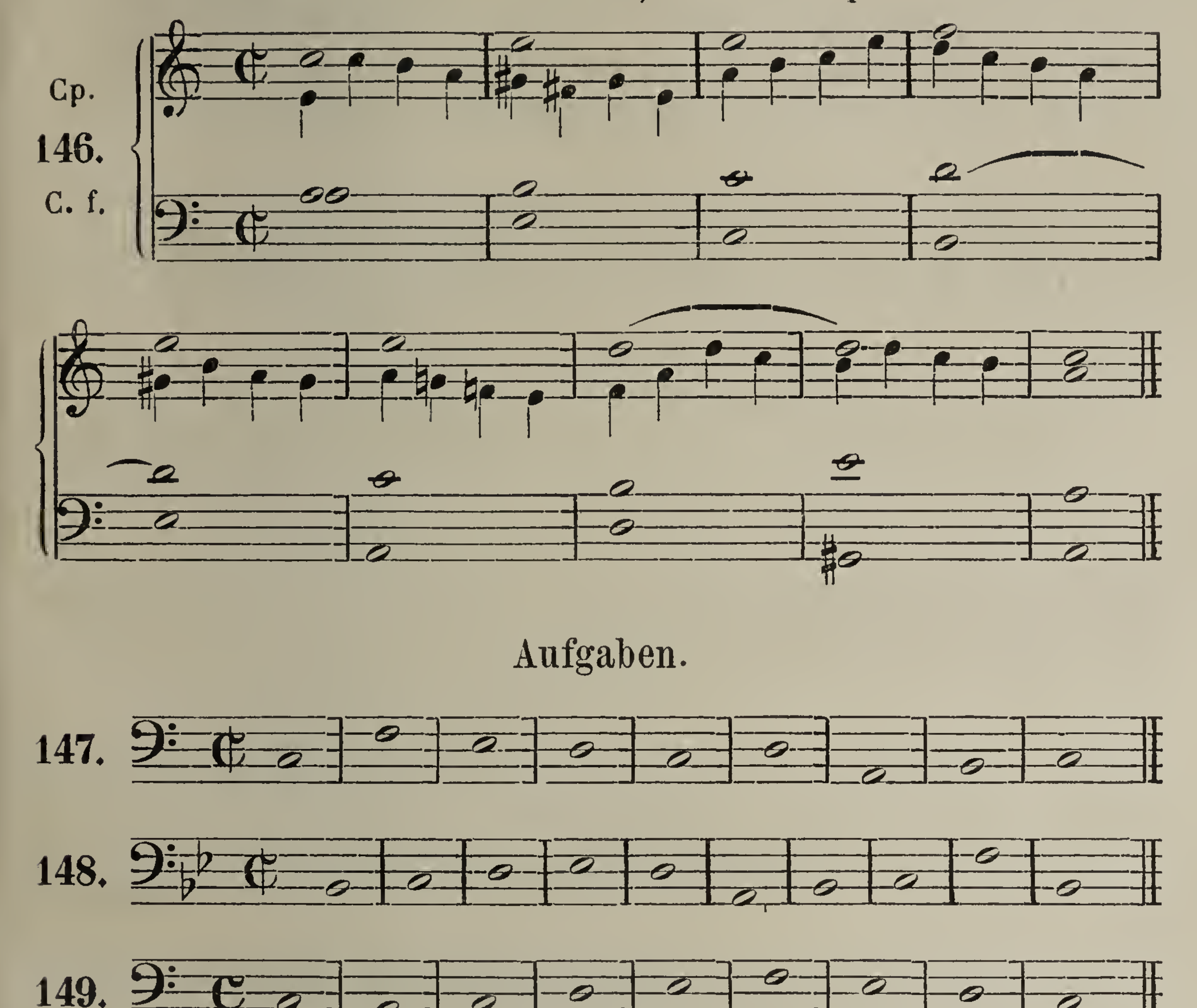
Der Cantus firmus ist im Sopran, der Contrapunkt im Basse.



Der Cantus firmus ist im Alt, der Contrapunkt im Tenor.



Der Cantus firmus ist im Tenor, der Contrapunkt im Alt.



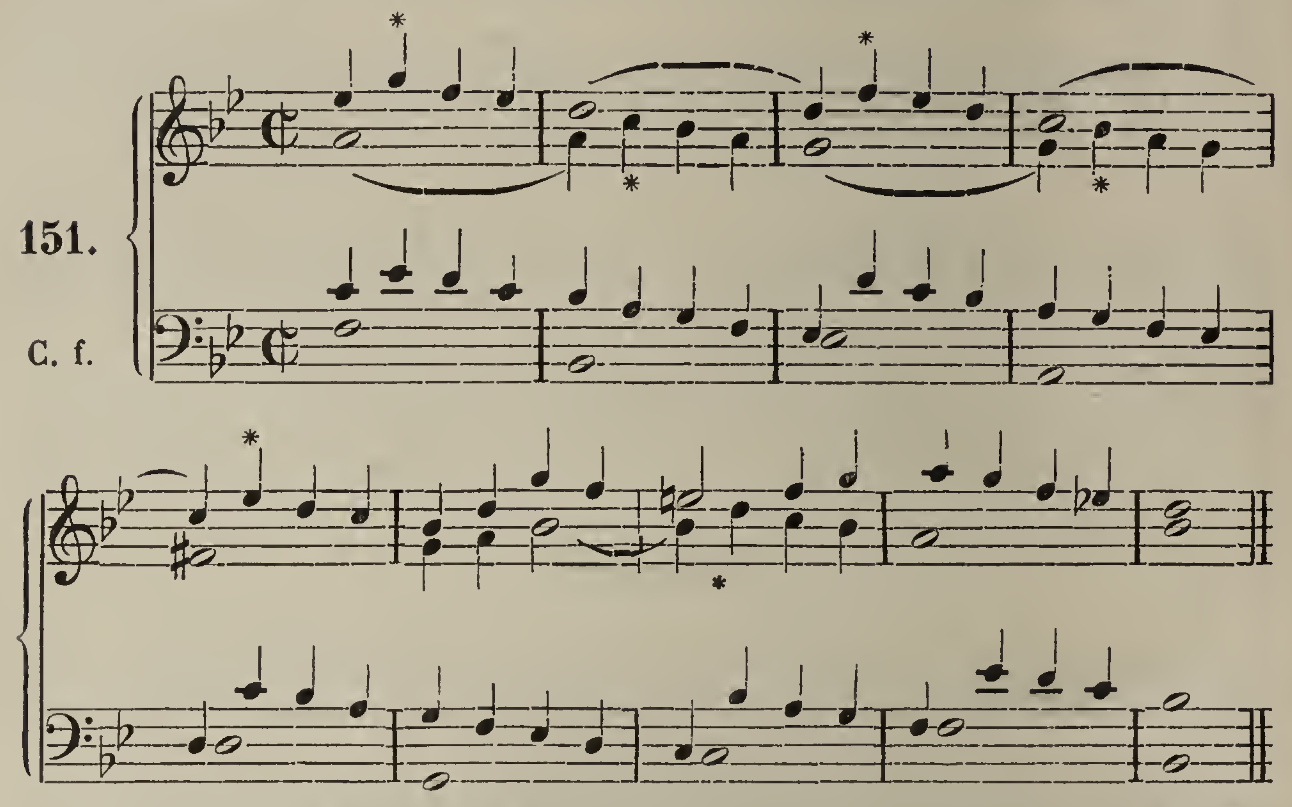
Aufgaben.

150.

Der Cantus firmus ist entsprechend zu transponiren, wenn er andern Stimmen zugetheilt wird.

§ 16. Hat der Schüler in den vorstehenden Aufgaben sein Hauptaugenmerk auf die Ausbildung der einen, den Contrapunkt enthaltenden Stimme gerichtet, so möge er alsdann zu den folgenden Übungen weitergehen, die in der Praxis öfter vorkommen. Es soll nunmehr der Contrapunkt in drei Stimmen abwechselnd gegeben werden, und zwar derart, dass bald die eine, bald eine andere die Bewegung aufnimmt und fortführt. Auch können gelegentlich zwei, ja selbst drei Stimmen die Bewegung ausführen. Dies darf aber nicht zu oft geschehen, weil sonst eine störende Überladung des Satzes durch contrapunktische Stimmen eintreten würde. Neuer Regeln bedarf es zunächst für diese Arbeiten nicht; nur das Eine (siehe Harmonielehre § 56, Beisp. 291) wollen wir dem Schüler hier nochmals ins Gedächtniss zurückrufen, dass bei

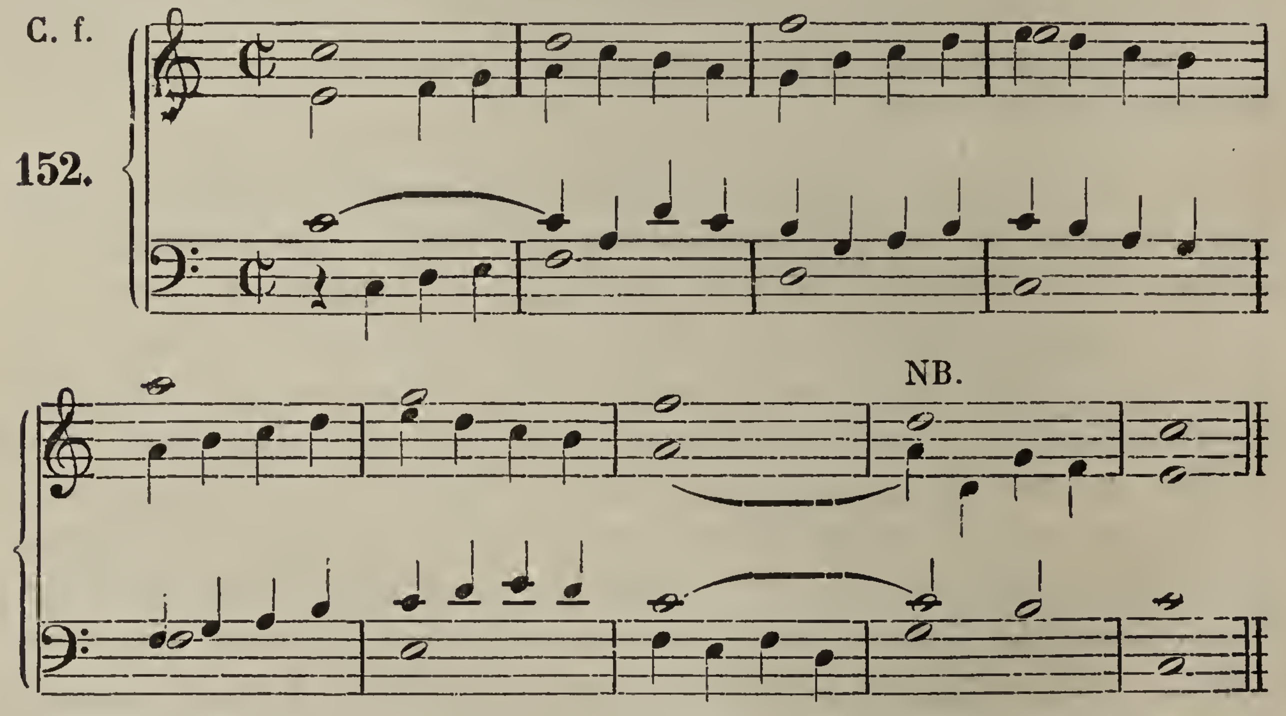
der Bewegung des Contrapunkts von vier Noten gegen eine des Cantus firmus die grosse und kleine None sprungweise frei eintreten dürfen, sobald sie von der Septime unterstützt und getragen werden. Wir zeigen dies in Beispiel 151.



Die frei einspringenden, durch die Septime unterstützten Nonen sind durch * bezeichnet.

Als Anhalt für die Bearbeitung der folgenden Aufgaben zeigen wir dem Schüler hier einen Cantus firmus mit der Bewegung in den drei andern Stimmen.

Der Cantus firmus ist im Sopran.



NB. Zwischen Vorhalt und Auflösung können Noten eingeschoben werden. (Siehe Harmonielehre § 56, Beisp. 289.)

Der Cantus firmus ist im Basse.

153.

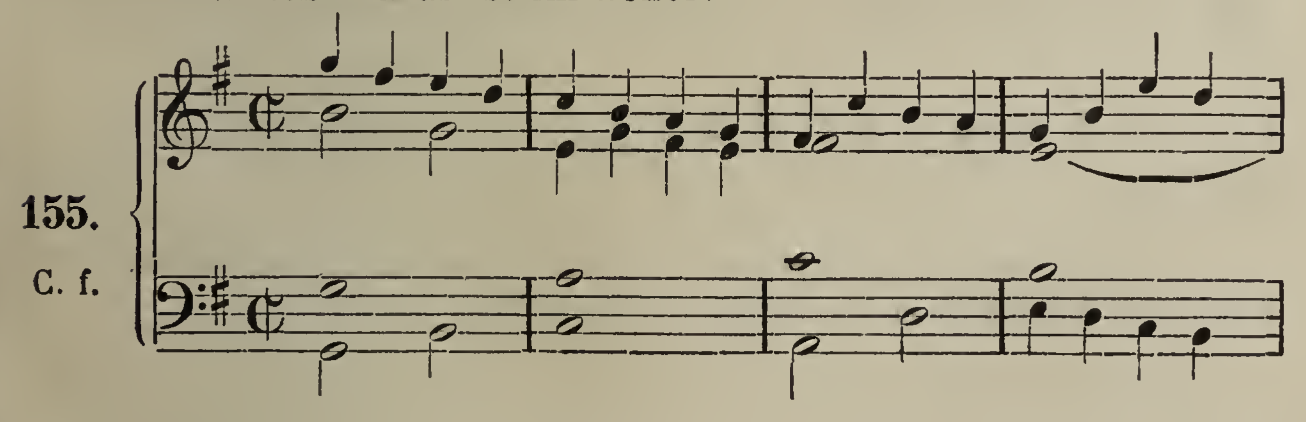
C. f.

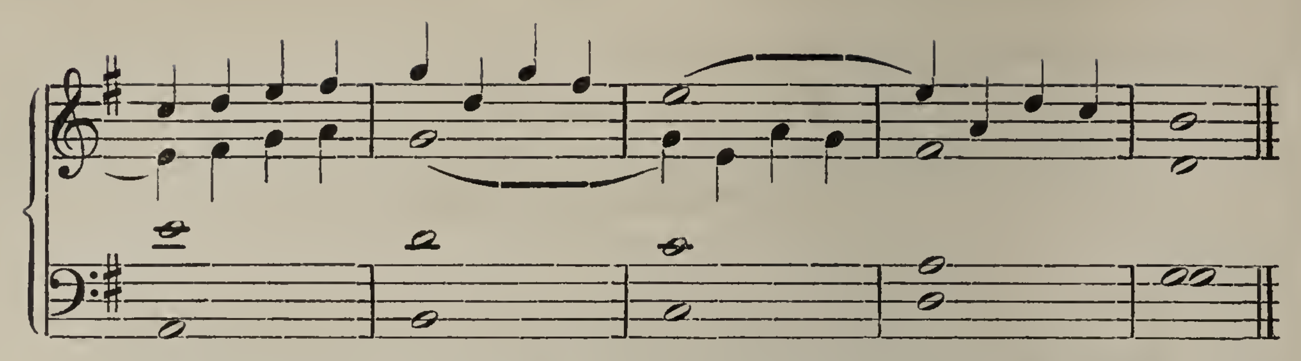
Der Cantus firmus ist im Alt.

C. f.

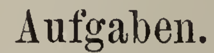
154.

Der Cantus firmus ist im Tenor.

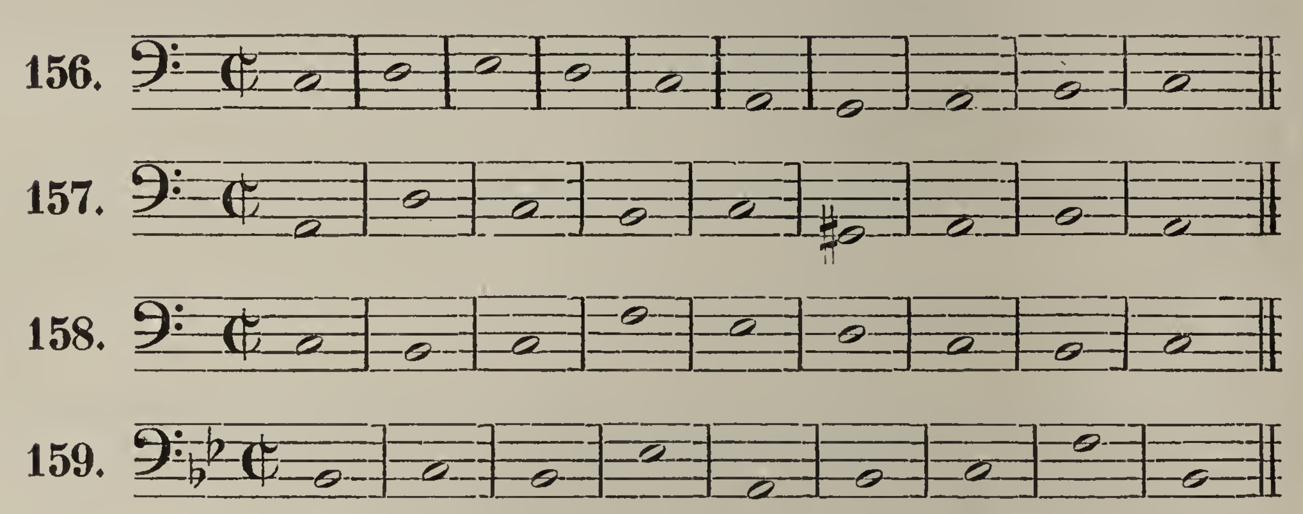




Nachahmende Figuren, wie sie die letzten Takte von Beisp. 155 enthalten, geben den contrapunktischen Stimmen einen besondern Reiz.

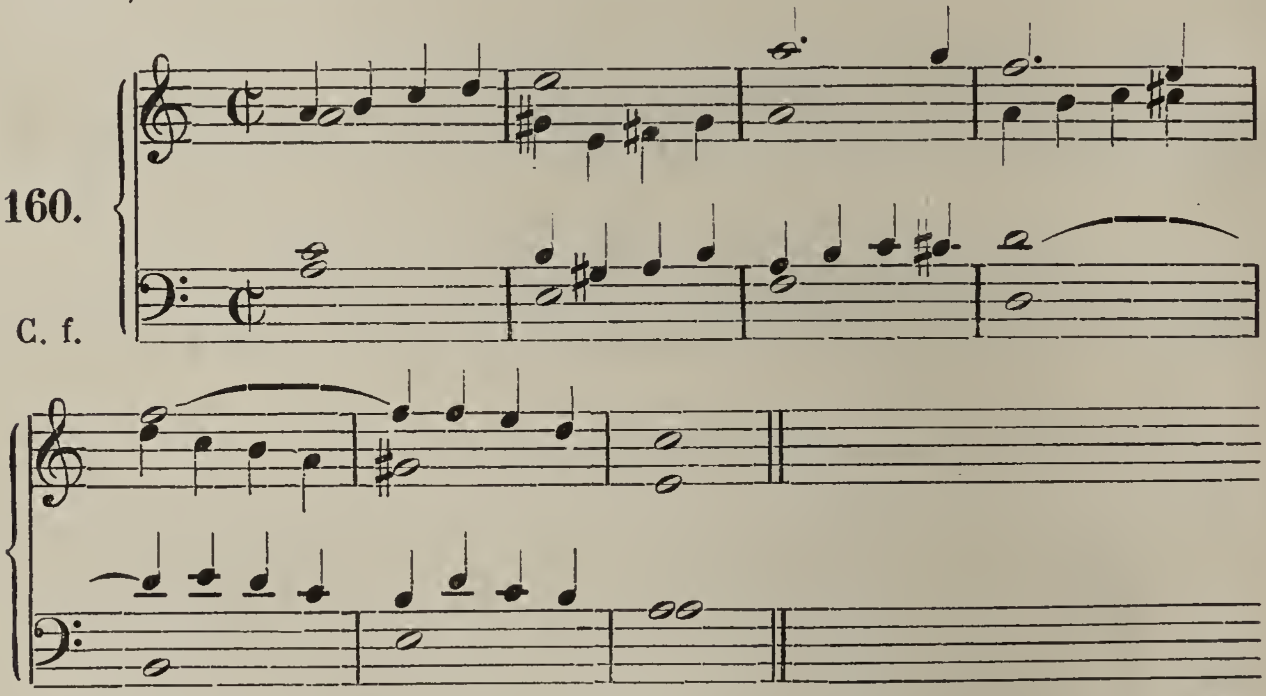


Aufgaben.



Bemerkung zu diesen Aufgaben.

Modulatorische, kurz vorübergehende Ausweichungen in Nachbartonarten sind gelegentlich zu gestatten. Auch kann ab und zu einmal eine chromatisch durchgehende Note, am besten eine alterirte Quinte, angewendet werden; z. B.

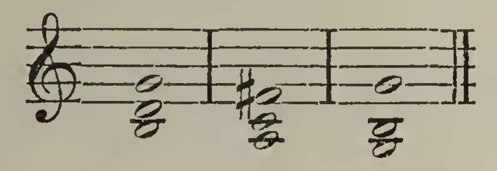


Mehrere chromatische Noten aber sind sorgfältig zu vermeiden. (Man vergl. Harmonielehre § 57, Beisp. 301 u. 302.)

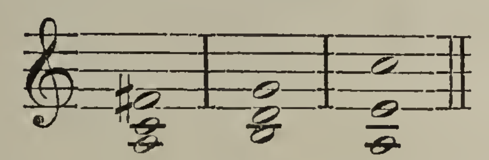
Fünftes Kapitel.

Der dreistimmige Satz.

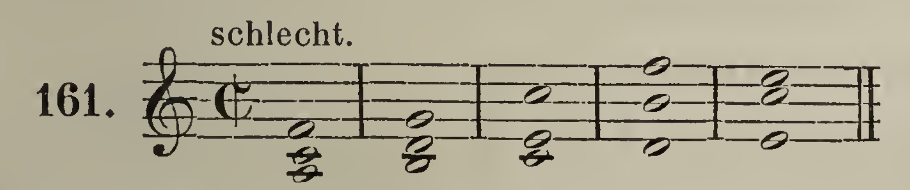
§. 17. Der dreistimmige Satz im gleichen Contrapunkte soll derart gearbeitet sein, dass die Harmonie überall klar zu erkennen ist, obschon zur Darstellung der vierstimmigen Accorde nur drei Stimmen vorhanden sind. Es ist dies leicht möglich, weil die Mittelstimme — gleichviel ob Tenor oder Alt — mehr Raum zu selbstständiger Führung bietet. Die Mittelstimme wird daher Sprünge, besonders Quarten- und Quintensprünge, öfter machen können, als im vierstimmigen Satze, und es ist dies dann anzurathen, wenn dadurch die Harmonie voller gegeben werden kann. Die Entfernung des Alts vom Sopran kann eine Decime, allenfalls auch gelegentlich eine Undecime betragen. Anfang und Schluss wird am besten von den drei Stimmen unisono gegeben. Der Sext-Accord des Dreiklangs der siebenten Stufe wird zuweilen statt des Septimen-Accordes zu verwenden sein. Gleichmässige Bewegung aller drei Stimmen in ein und derselben Richtung ist sorgfältig zu vermeiden, doch kann ausnahmsweise der Sext-Accord des Dreiklangs der siebenten Stufe auf den Sext-Accord des Dreiklangs der ersten Stufe in der Richtung nach unten folgen; z. B.



Weniger gut ist die umgekehrte Folge in der Richtung nach oben.



Doch kann auch diese Folge gelegentlich gestattet werden. Fortschreitungen wie die folgenden sind jedoch stets zu vermeiden, weil sie dem Wesen des Contrapunkts widersprechen.



Der Septimen-Accord kann zuweilen ohne Terz gebraucht werden. (Vergl. Harmonielehre § 36. Anmerkung.) Verdeckte Octaven sind am Schlusse nicht zu umgehen, wenn derselbe im

Einklange gebildet wird. Im Übrigen aber möge der Schüler berücksichtigen, dass alle Arten von verdeckten Quinten und Octaven im dreistimmigen Satze schärfer hervortreten, als im vierstimmigen, die Behandlung der Stimmen daher grössere Behutsamkeit erfordert. Wir zeigen in den folgenden drei Beispielen die Bearbeitung eines Cantus firmus im gleichen Contrapunkt dreistimmig.

Der Cantus firmus ist im Sopran.

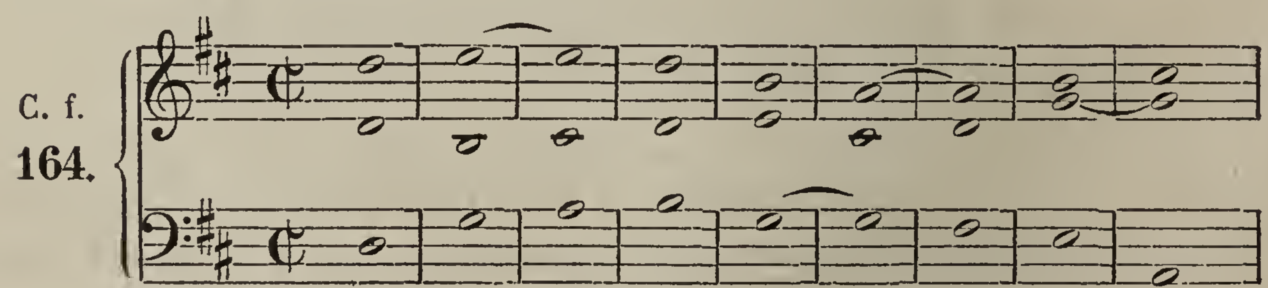
C. f.
162.

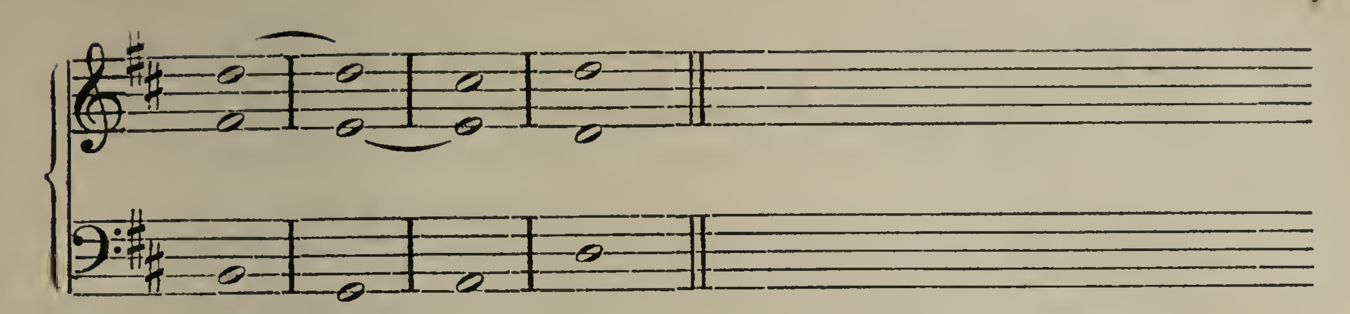
Der Cantus firmus ist im Bass.

163.
C. f.

Im vorletzten Takte wird das Liegenbleiben des Basses, welcher den Cantus firmus enthält, durch die entschiedene Bewegung der obern Stimmen gedeckt.

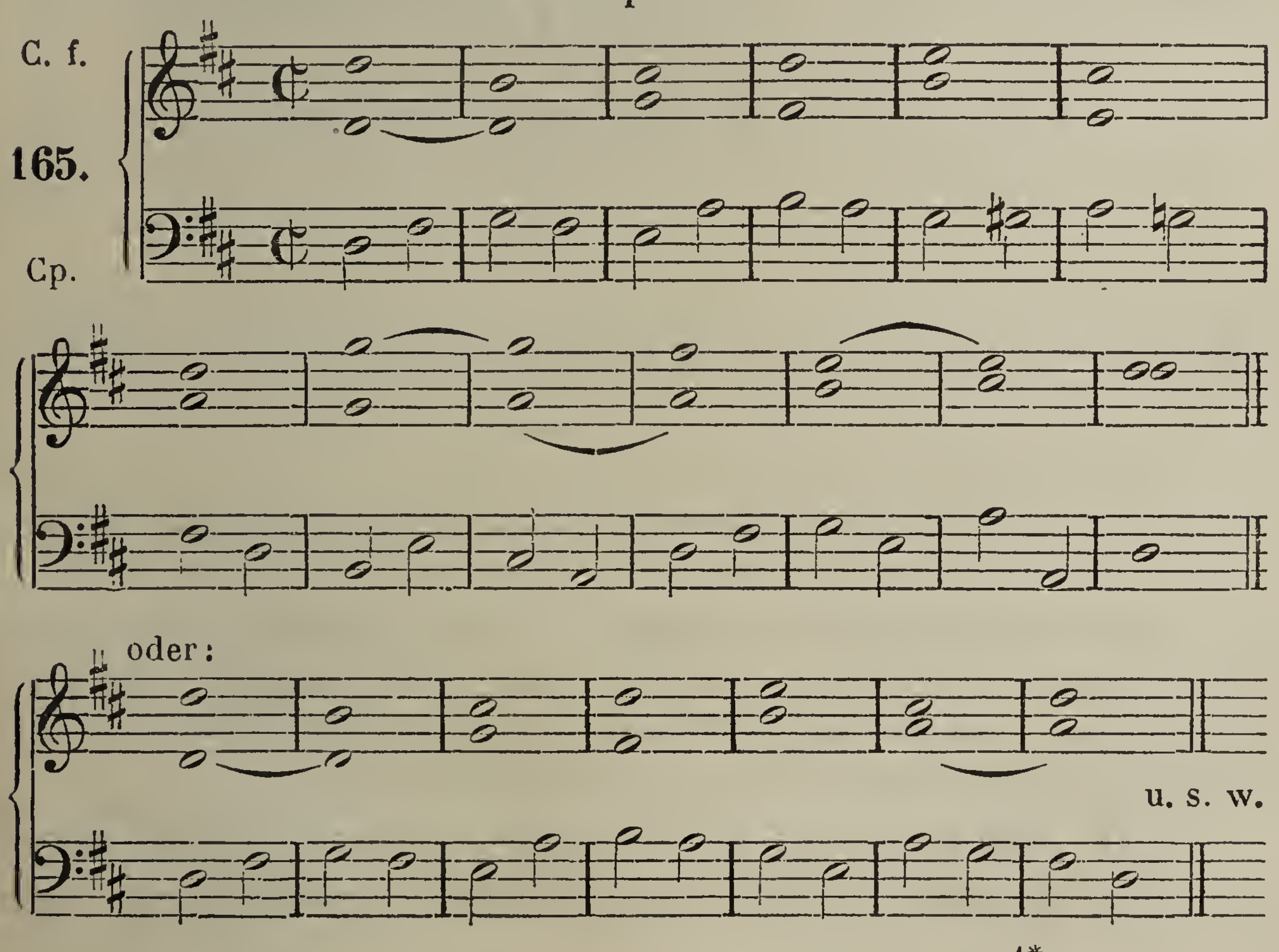
Der Cantus firmus ist im Alt.

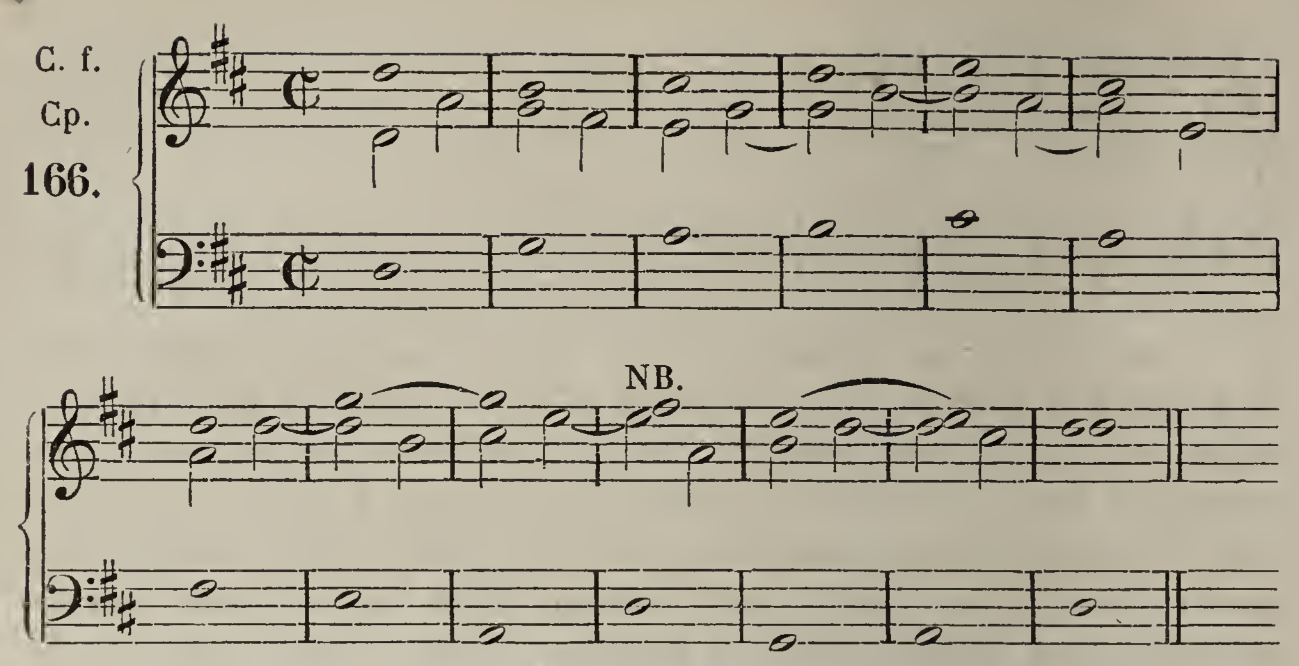




Wollen wir zu diesem Cantus firmus eine contrapunktische Bewegung in halben Noten in einer oder der andern, oder in zwei Stimmen theils abwechselnd, theils zusammen geben, so gelten dafür die beim vierstimmigen Satze gegebenen Regeln. Nur wird beim dreistimmigen Satze auch bei der Bewegung des Contrapunkts in halben Noten eher einmal eine chromatisch durchgehende Note gelegentlich zu gestatten sein, wenn dadurch die Harmonie reicher und voller erscheint, als es bei anderer Führung der Stimme der Fall wäre. So ist das *Gis* auf die zweite Hälfte des fünften Taktes im Beispiel 165 und das *Ais* im dritten Takte von 167 nicht zu tadeln. Wir führen den Bass absichtlich in dieser Weise, um dem Schüler zu zeigen, dass er derartige Fortschreitungen gelegentlich, doch nicht zu häufig oder zu oft nacheinander, anwenden darf. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass in beiden Fällen die chromatische Note leicht zu umgehen gewesen wäre, wie dies auch am Schlusse der betreffenden Beispiele angezeigt ist.

Der Cantus firmus ist im Sopran.





Bei NB. ist der eigentliche Auflösungston des Vorhalts, die Note *D*, ausgelassen, um die Harmonie voller zu gestalten. (Siehe Harmonielehre, § 56.)

C. f.
Cp.
167.
Cp.

oder.

oder.
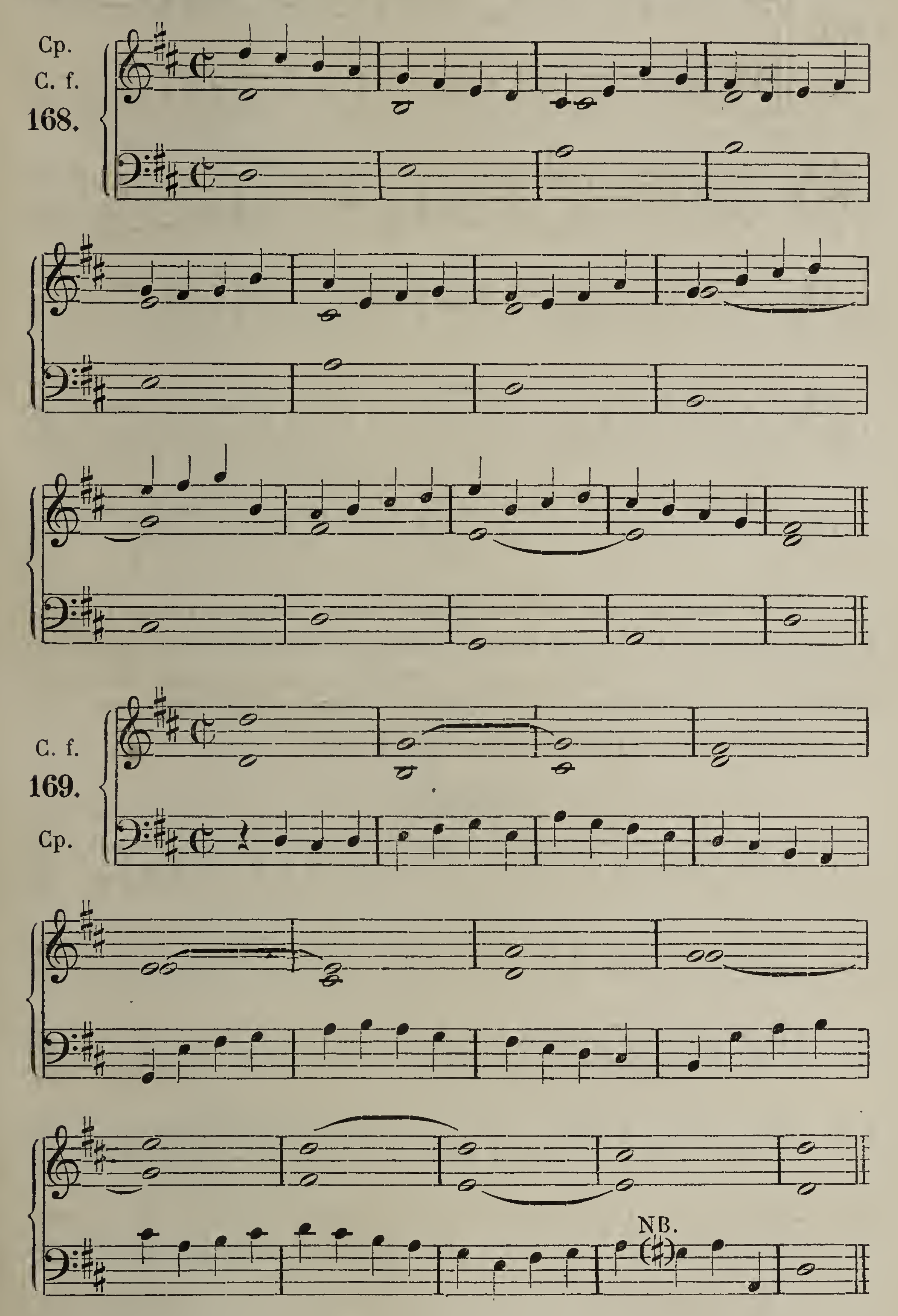
oder.

u. s. w

Die Arbeit wird in derselben Weise ausgeführt, wenn der Cantus firmus im Alt oder im Basse liegt. Der Schüler möge dies zunächst an diesem Cantus firmus, wie auch mit jedem Cantus firmus der weiter unten folgenden Aufgaben üben.

§ 18. Die Bewegung von vier Noten im Contrapunkte gegen eine Note des Cantus firmus wird gleichfalls nach den vom vier-

stimmigen Satze her bekannten Regeln zu arbeiten sein. Es folgen hier drei dahinbezügliche Beispiele; der Cantus firmus ist im Alt.

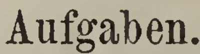


NB. Die Alten schrieben in diesem Falle stets den ganzen Ton; der Halbton *gis* ist modern.

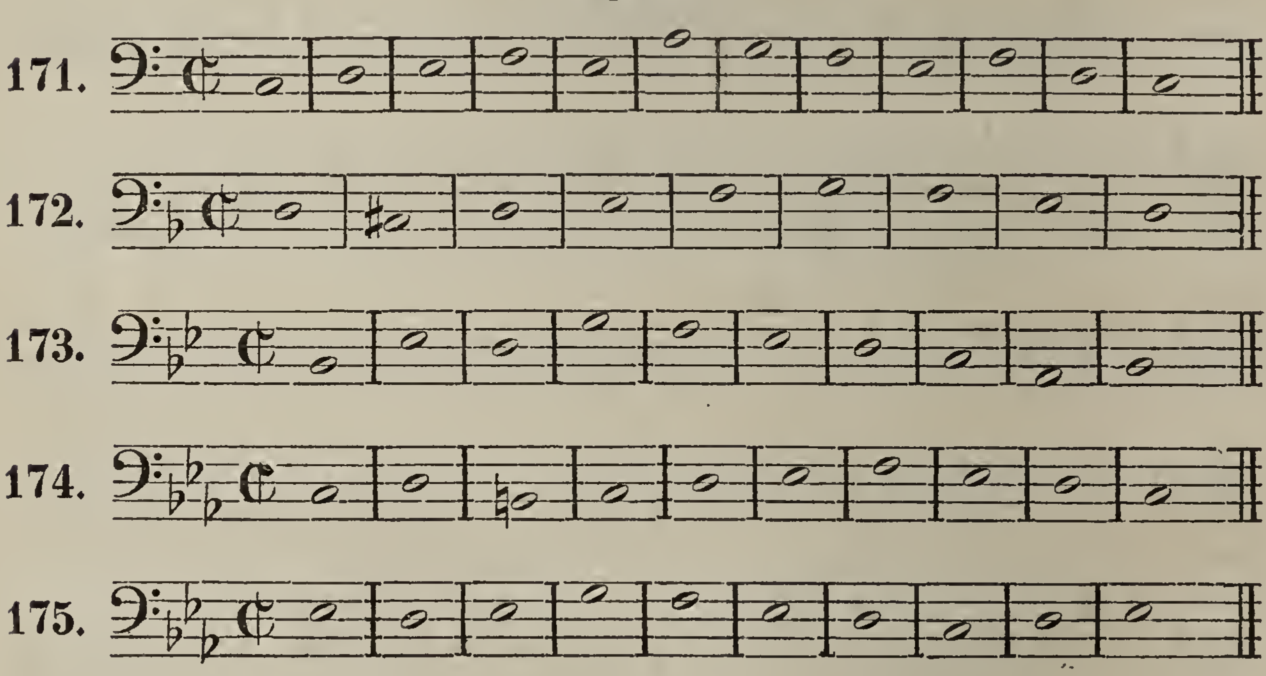
Cp.
C. f.
170.
Cp.

(oder)

Die Arbeit ist in derselben Weise auszuführen mit dem Cantus firmus im Sopran oder im Basse. Der Cantus firmus der folgenden Aufgaben ist im gleichen und bewegten Contrapunkt in allen Stimmen zu bearbeiten, wie dies in den Beispielen 161—169 gezeigt und ausserdem noch angedeutet wurde.



Aufgaben.



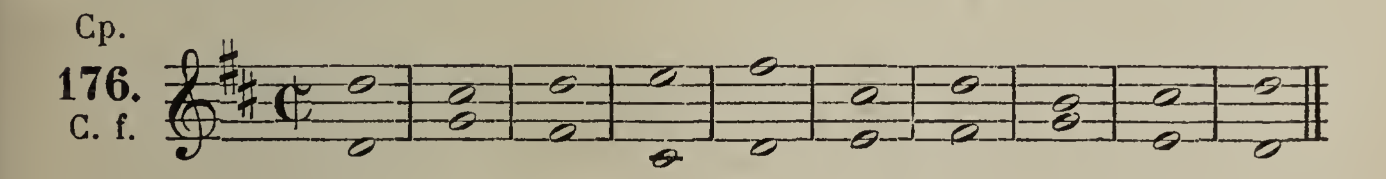
Sechstes Kapitel.

Der zweistimmige Contrapunkt.

§ 19. Wenn wir einen zweistimmigen Satz im gleichen Contrapunkt bilden, so müssen wir mit dem Einklange oder mit der Octave, zuweilen auch mit der reinen Quinte beginnen und den Satz mit dem Einklange oder mit der Octave schliessen. Inmitten des Satzes darf sich keine vollkommene Consonanz vorfinden. Der Einklang, die Octave, die reine Quarte und Quinte sind demnach auszuschliessen. Wir können uns nur der unvollkommenen Consonanzen, der grossen und kleinen Terzen und Sexten und der Dissonanzen der übermässigen Quarte und der verminderten Quinte bedienen. Diese Intervalle sind die geeignetsten, um im zweistimmigen Satze die Harmonie leicht erkennen und empfinden zu lassen. Die kleine Septime und die grosse Secunde sind für den zweistimmigen Satz nicht geeignet. Folgen von Terzen oder Sexten durch mehr als zwei oder höchstens drei Takte sind, als dem Begriffe »Contrapunkt« widersprechend, sorgfältig zu vermeiden. Man thut nicht gut, die beiden Stimmen weiter als eine Decime von einander zu entfernen, doch ist im ungleichen Contrapunkte ein gelegentliches Überschreiten dieser Entfernung bis zur Duodecime zuweilen gestattet. Die beiden Stimmen dürfen aber nur vorübergehend soweit von einander entfernt sein, weil sie sich sonst nicht mehr wirksam unterstützen können. Alle verdeckten Quinten und Octaven sind sorgfältig zu vermeiden; auch die verdeckte Octave über den Halbton und Leitton ist verboten. (Siehe Harmonielehre § 59.) Man schreibe also nicht: . Der Schluss wird demnach nur durch Gegenbewegung zu bilden sein; z. B.



Wir geben zunächst ein Beispiel im gleichen Contrapunkt. Der Cantus firmus ist im Alt.

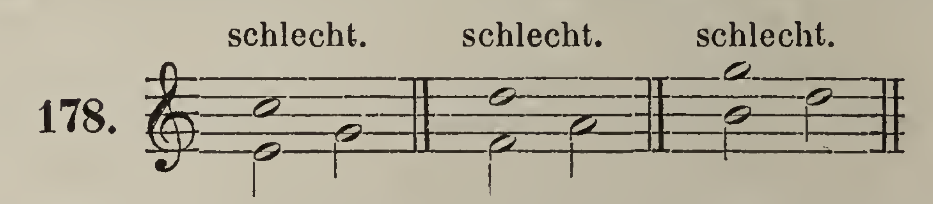


Für den ungleichen Contrapunkt in halben Noten geben wir die folgenden Regeln:

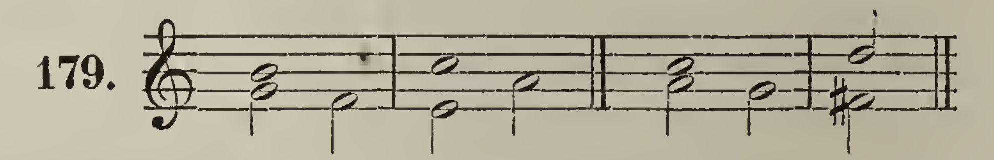
1. Man kann die Vorhalte der Quarte vor der Terz, der Quinte vor der übermässigen Quarte und der Septime vor der Sexte gebrauchen.
2. Die reine und die verminderte Quinte dürfen auf den zweiten Takttheil der Sexte schrittweise nachschlagen. Diese nachschlagende Quinte hat dann den Charakter einer durchgehenden Septime und muss schrittweise nach unten weitergeführt werden; z. B.



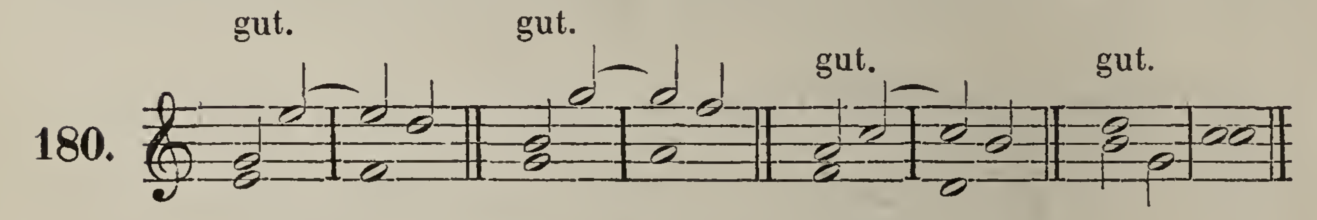
3. Die sprungweise nachschlagende Quarte ist zu vermeiden.



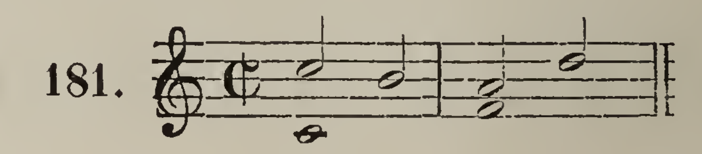
Dagegen ist die schrittweise abwärts durchgehende Quarte zu gestatten, weil sie den Charakter einer durchgehenden Septime an sich trägt und sich nach unten auflöst; z. B.



4. Die nachschlagende Octave und Quinte sind gestattet.



5. Die Aufeinanderfolge von zwei grossen Terzen ist untersagt.
6. Auch die durchgehende Septime ist am Anfange des Satzes gestattet; z. B.



Ein Beispiel dieser Art folgt hier; es enthält zu demselben Cantus firmus einen Contrapunkt im Sopran und ebenso einen Contrapunkt im Tenor.

182.

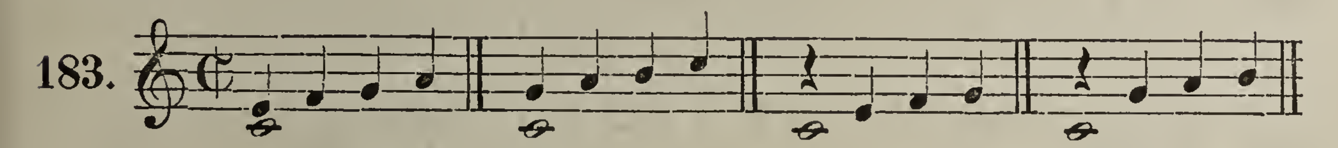
Cp.

C. f.

Cp.

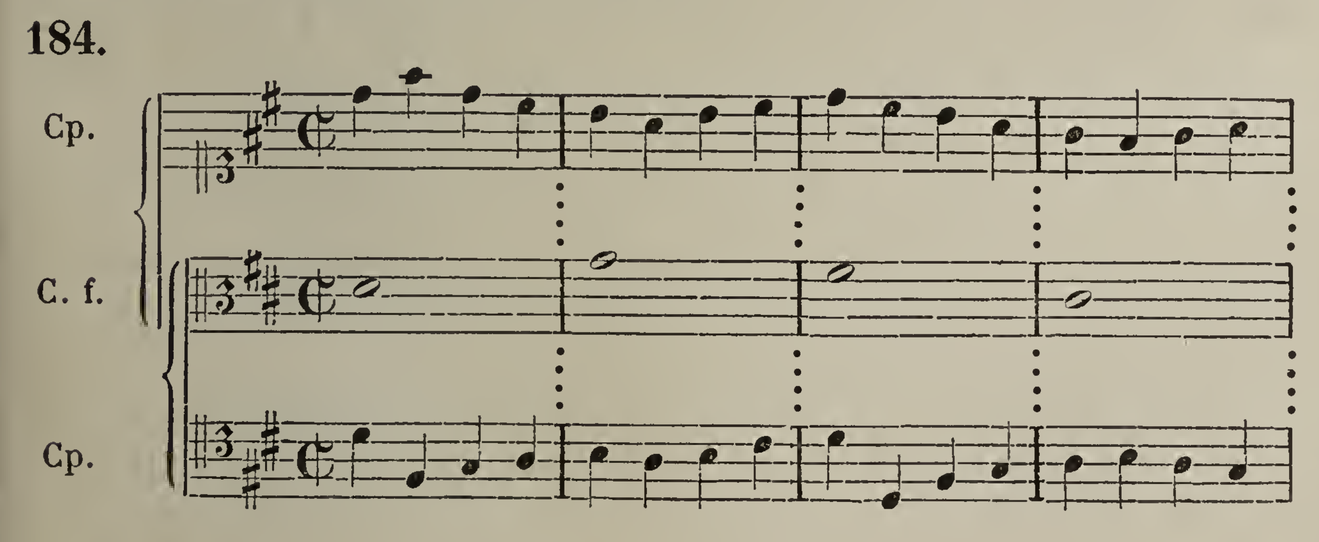
Bei dem Contrapunkte von vier Noten gegen eine Note des Cantus firmus kann man zuweilen auch mit einer Terz oder Quinte beginnen; z. B.

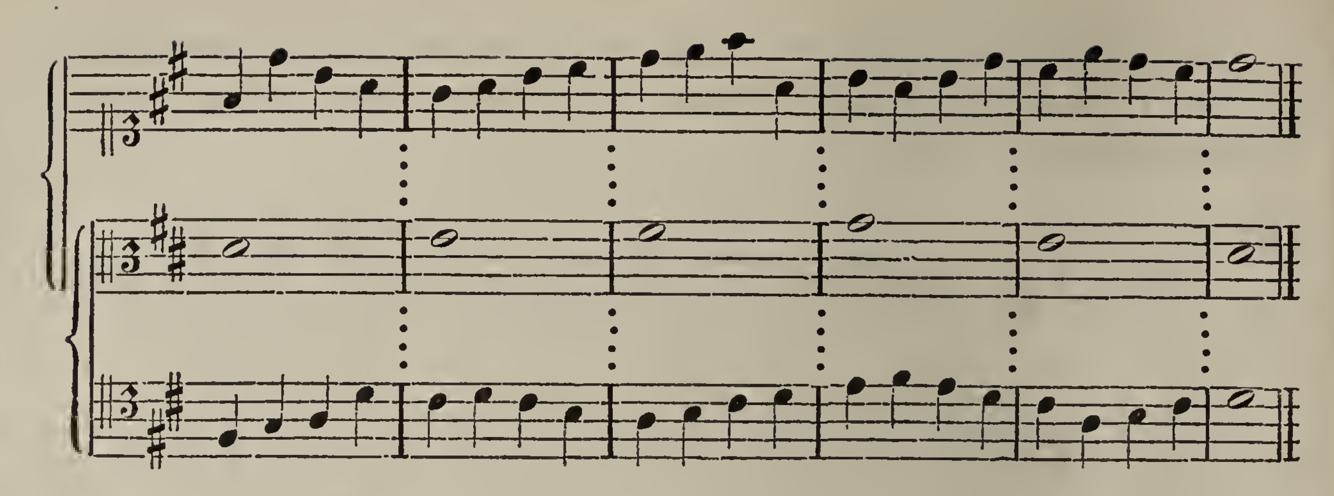
183.



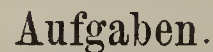
Im Übrigen gelten alle bereits bekannten Regeln; wir zeigen eine derartige Arbeit unter Nr. 184.

184.

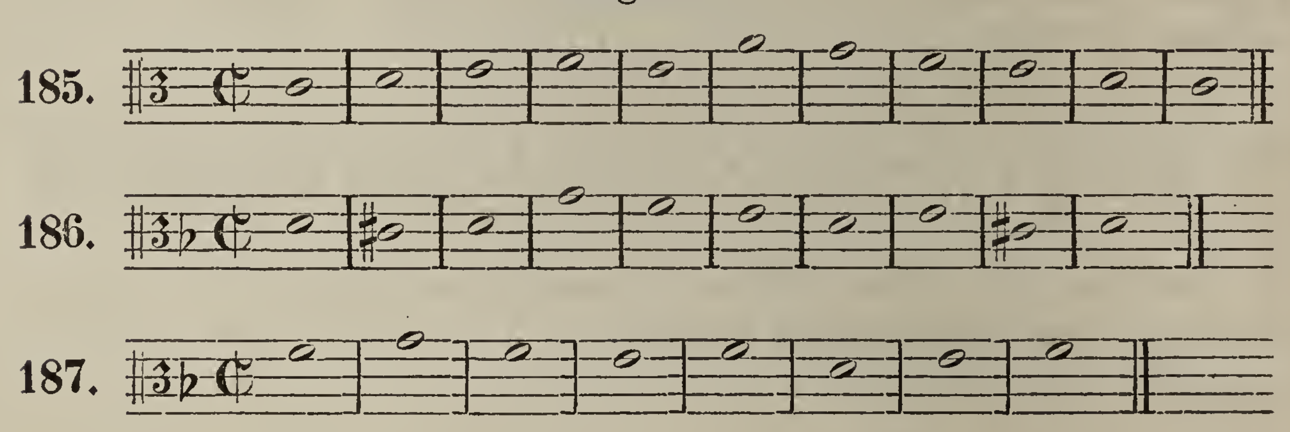




Wir knüpfen hier die folgende Bemerkung an. Ein längerer ausgeführter contrapunktischer Satz für zwei singende Stimmen wird in unserer, an den Gebrauch voller und reicher Harmonie gewöhnten Zeit schwerlich mehr geschrieben werden. Dagegen wird ein kurzes zweistimmiges Zwischensätzchen in einem mehrstimmigen Vocalsatze, beispielsweise in einer Gesangsfuge, oft von sehr guter Wirkung sein. Es dient dann als Gegensatz zu vorangegangenen reichern polyphonen Bildungen und bietet dem Ohre gewissermassen einen Ruhepunkt. Anders verhält es sich mit dem zweistimmigen Instrumentalsatze. Hier kann durch reichere Figuration die Harmonie angedeutet werden; sie wird alsdann voller erscheinen. Wir sehen dies z. B. in zweistimmigen Fugen und verweisen hier auf Seb. Bach's *E*-moll-Fuge, Nr. 10 des wohltemperirten Claviers, Band I.



Aufgaben.



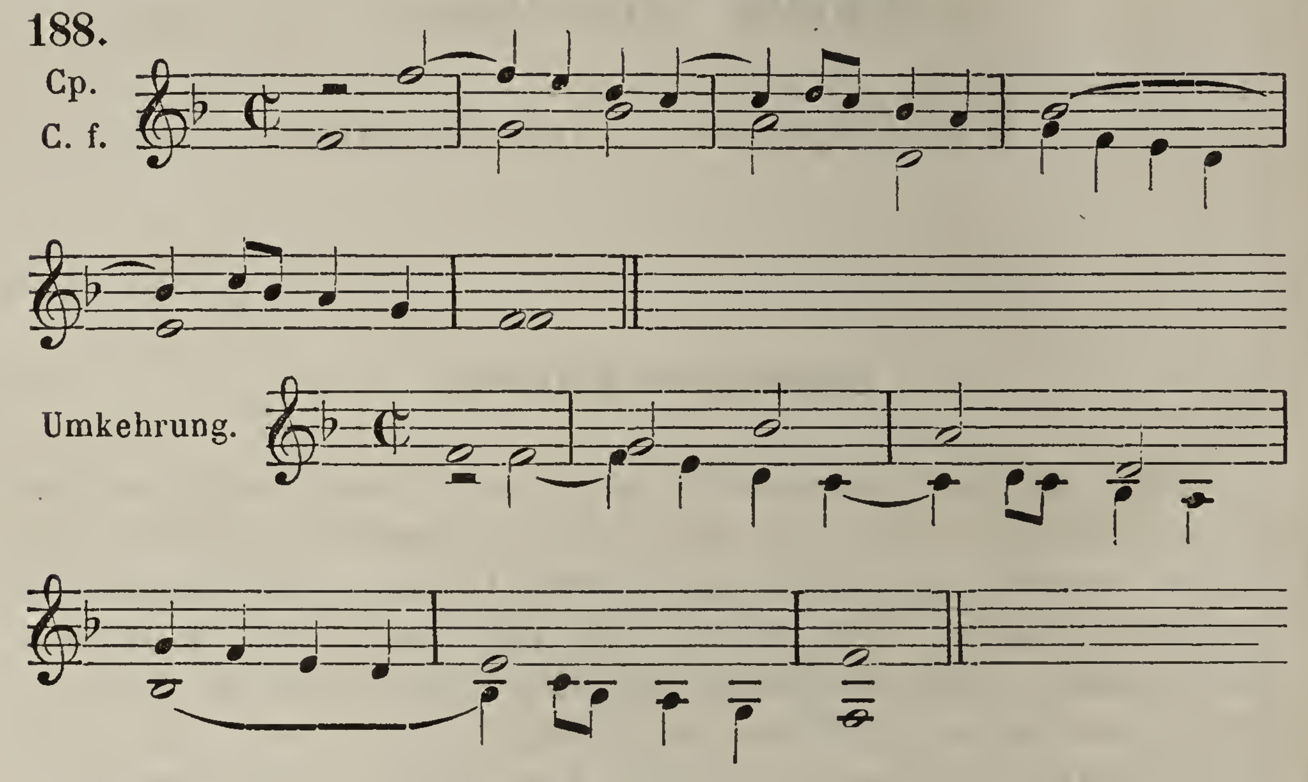
Zweite Abtheilung.

Der doppelte Contrapunkt.

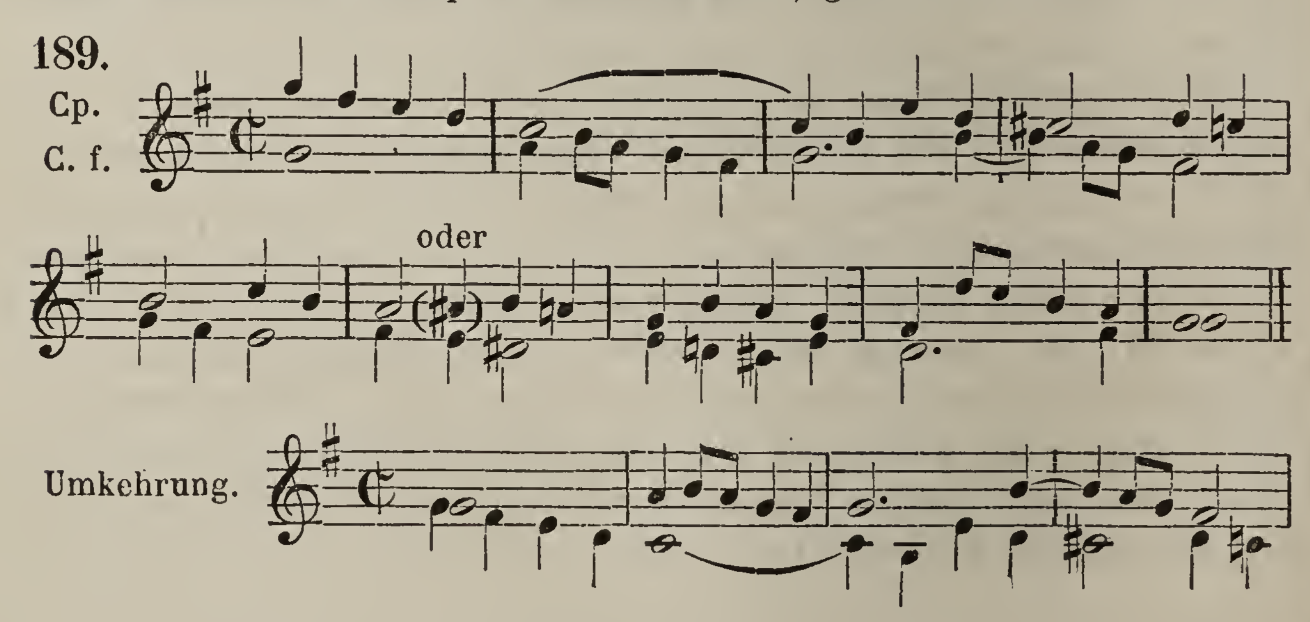
Siebentes Kapitel.

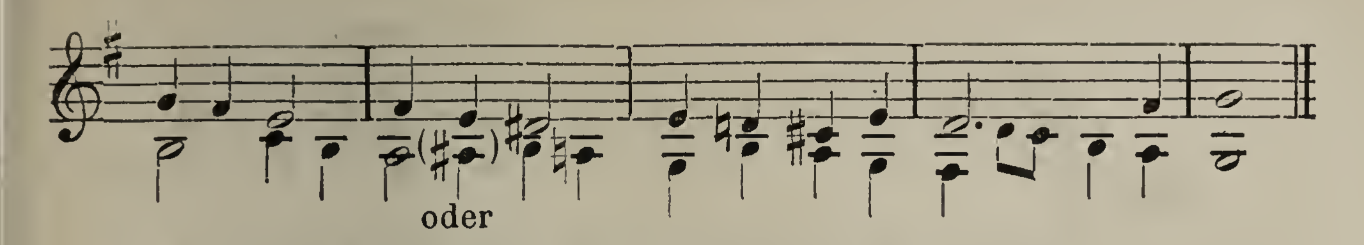
§ 20. Doppelt nennen wir denjenigen Contrapunkt, welcher derart gebildet ist, dass wir ihn gegen die Stimme, zu der er gearbeitet wurde, um eine Octave oder Decime oder Duodecime versetzen können. Wir lehren nur drei Arten des doppelten Contrapunkts, den der Octave, der Decime und der Duodecime. Ältere Lehrbücher enthalten auch Regeln über den doppelten Contrapunkt in der None, Undecime, Terzdecime und Quartdecime. Dergleichen in die verschiedensten Intervalle zu versetzende Contrapunkte sind jedoch nur unter sehr beschränkten Bedingungen zu bilden, sodass sie selten oder nie in der Praxis Anwendung finden werden. Wir beginnen mit dem doppelten Contrapunkt in der Octave im zweistimmigen Satze. Hier brauchen wir den bereits bekannten Regeln für den zweistimmigen Satz nichts weiter beizufügen, als dass beide Stimmen sich nicht über eine Octave von einander entfernen dürfen, weil sonst die Umkehrung der Stimmen vereitelt würde. Eine Versetzung einer Stimme um eine Doppeloctave würde aber beide Stimmen allzuweit von einander entfernen. Wir zeigen unter Nr. 188 ein Beispiel eines doppelten Contrapunkts, der zum Cantus firmus im Alt ebensowohl als Sopran, wie als Unterstimme gesetzt werden kann. Wir geben nunmehr den Cantus firmus nicht bloss in Noten von gleichem Werthe, wie dies bisher für die Übungen im einfachen Contrapunkt geschehen ist. Hierdurch wird der Cantus firmus weniger starr. Bei der Bildung des Contrapunkts haben wir aber sorgfältig darauf zu achten, dass dieser sich zum Cantus firmus so viel als thunlich *rhythmisch gegensätzlich* verhält.

Bei dieser Art des Cantus firmus ist im bewegten Contrapunkte zwischen zwei Viertelnoten auch die Bindung von einer Harmonie zu einer andern gestattet. Auch kann die stufenweise eintretende Viertelnote als Vorbereitung des Vorhalts benutzt werden. Es ist dies hier schon deshalb ein Anderes, weil in den meisten Fällen nicht vier, sondern nur zwei Noten (zwei Viertel) gegen eine halbe Note des Cantus firmus stehen.
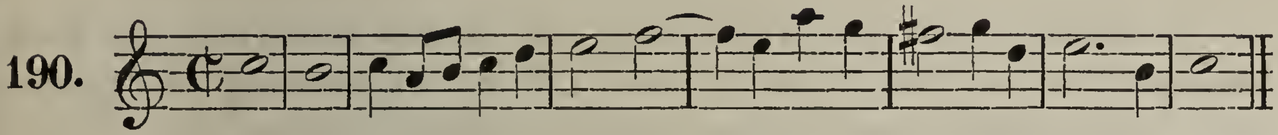


Man ersieht, dass nur diejenigen Intervalle und Fortschreitungen möglich sind, welche beim zweistimmigen Satze im einfachen Contrapunkt erlaubt waren. Intervalle, wie beispielsweise die übermässige Sexte, konnten dort nicht gebraucht werden und müssen auch hier ausgeschlossen bleiben. Wir geben unter Nr. 189 noch ein Beispiel dieser Art des Contrapunkts. Der Schüler ersieht daraus, dass auch modulatorische Wendungen, welche nicht allzuweit von der Haupttonart abführen, gestattet sind.





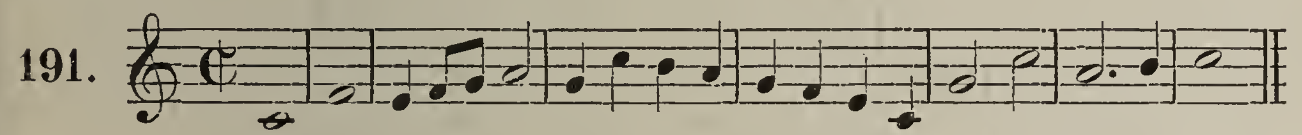
Aufgaben.

190.



Zu diesem Cantus firmus ist die Unterstimme zu setzen; bei der Umkehrung wird der Cantus firmus in die untere Octave versetzt, der Contrapunkt bleibt.

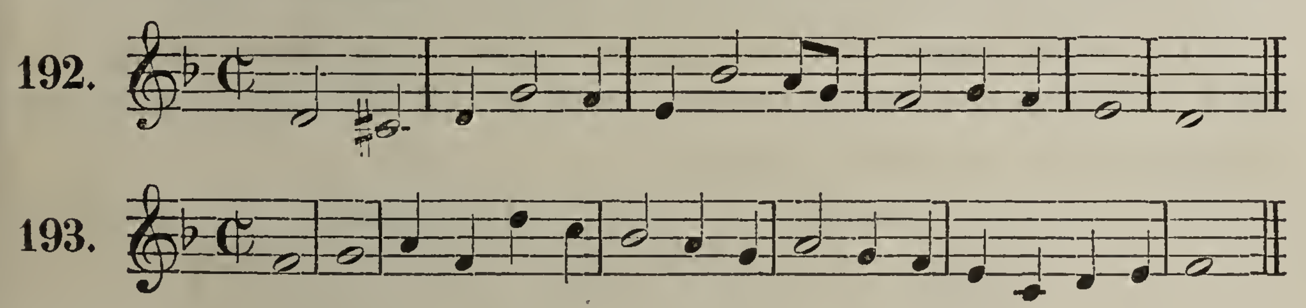
191.



Zu diesem Alt ist der Sopran als Contrapunkt zu setzen und in die untere Octave zu versetzen; der Cantus firmus bleibt; ebenso zu 192 u. 193.

192.

193.



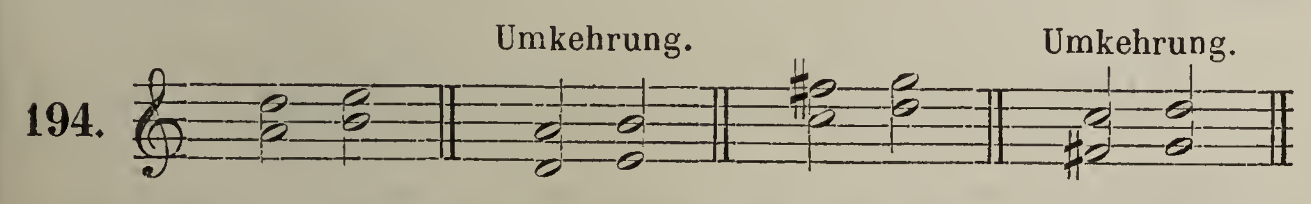
Der doppelte Contrapunkt in der Octave im dreistimmigen Satze.

§ 21. Wenn wir zu einem Cantus firmus im Basse einen Sopran und Alt derart setzen, dass der Sopran, um eine Octave tiefer gesetzt, als Tenor zu Bass und Alt verwendet werden kann, so müssen wir folgende Bedingungen einhalten.

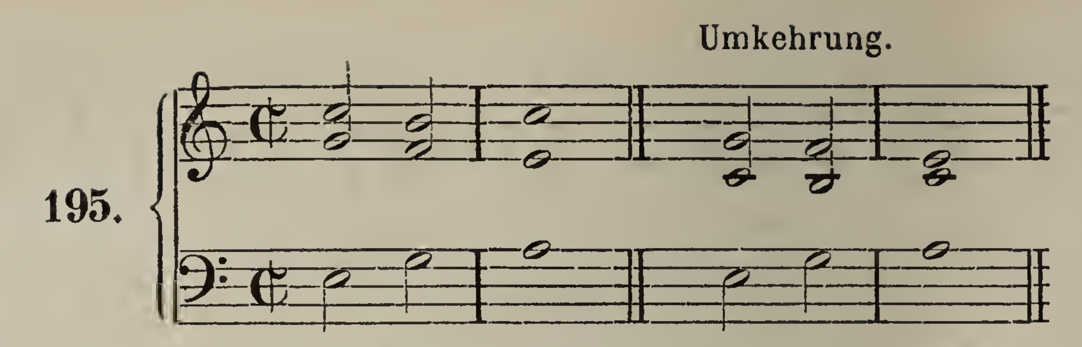
1. Sopran und Alt dürfen sich nicht über eine Octave von einander entfernen.

2. Sie dürfen derartige Quartenparallelen nicht machen, welche in der Umkehrung verbotene Quintenparallelen ergeben würden; z. B.

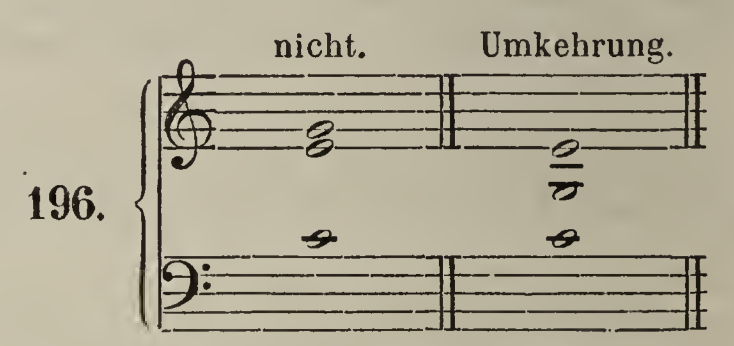
194.



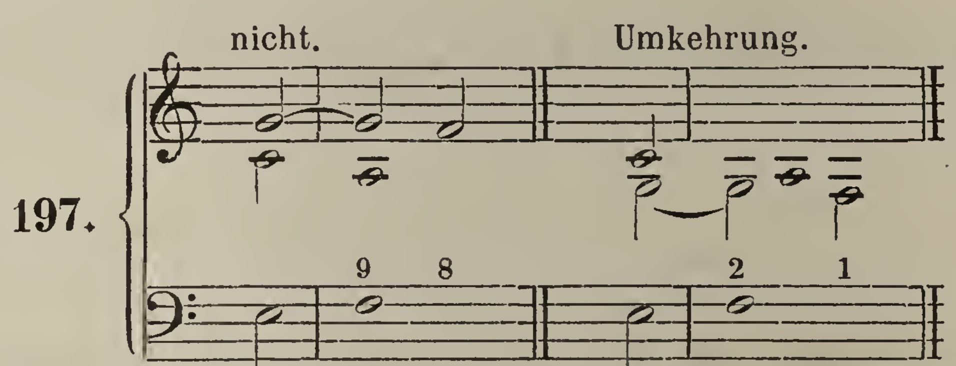
Quartenparallelen dieser Art: sind dagegen dann zu gestatten, wenn der Bass eine Gegenbewegung ausführt; z. B.



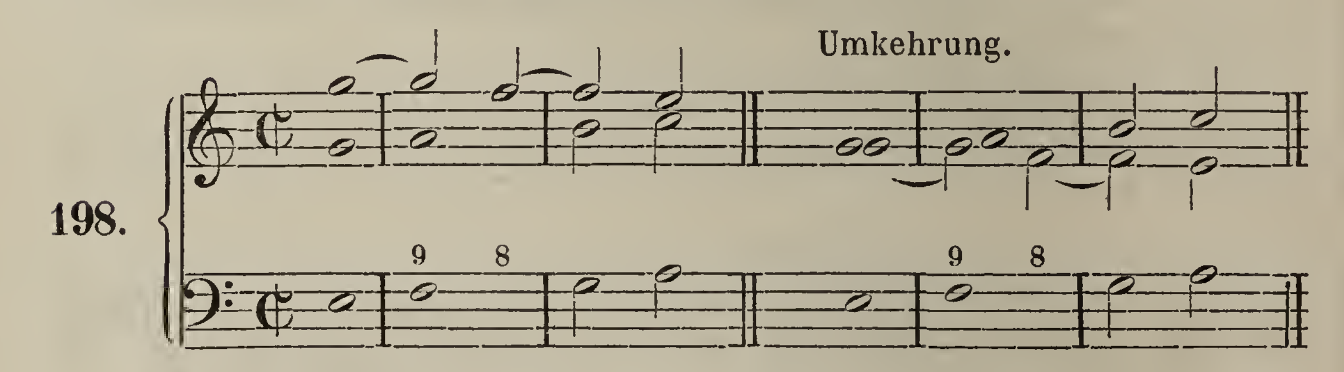
3. Der Sopran darf nicht näher als bis zur Octave an den Bass herangeführt werden, weil er sonst bei der Versetzung in die untere Octave unter den Bass zu stehen kommen würde.



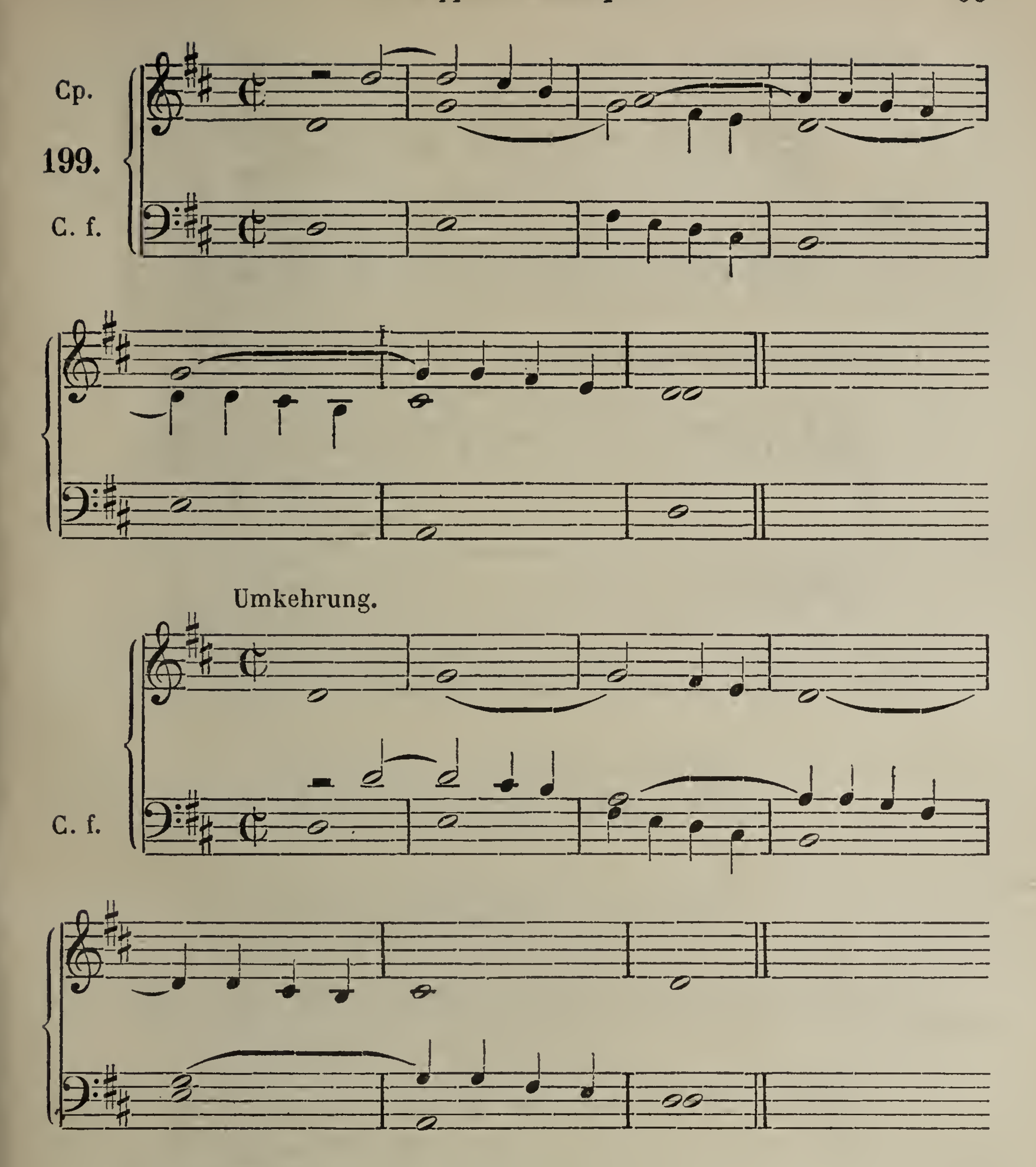
4. Ebenso muss der wirkliche Vorhalt 9 vor 8 zwischen Sopran und Bass vermieden werden, weil er bei der Umkehrung den Vorhalt 2 vor 1 ergeben würde.



In der doppelten Entfernung des Soprans vom Basse ist dieser Vorhalt aber anzuwenden, denn dann bleibt er auch bei der Versetzung in die untere Octave immer noch Vorhalt 9 vor 8.



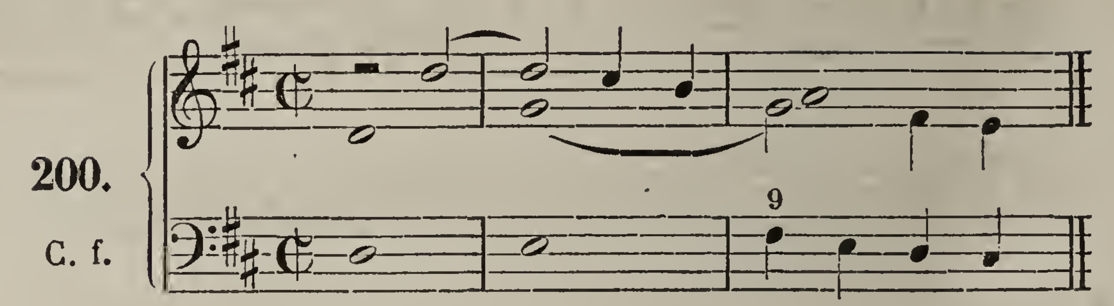
Auf die Bildung des Alts muss insofern Rücksicht genommen werden, als derselbe bei der Versetzung des Soprans in die untere Octave Oberstimme wird. Hier folgt ein Beispiel dieser Art des Contrapunkts.



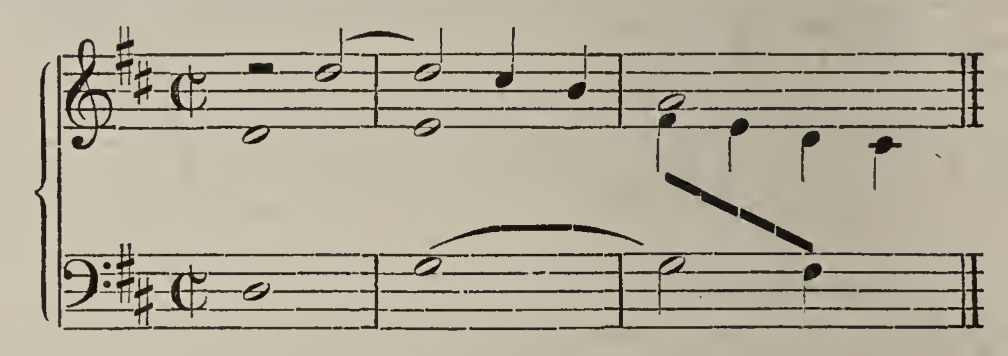
Es bleibt sich selbstverständlich ganz gleich, ob zu dem Cantus firmus im Basse zuerst Tenor und Alt gesetzt werden und der Tenor bei der Umkehrung in die höhere Octave als Sopran auftritt. Nur muss bei der Bildung des Tenors alsdann dieselbe Rücksicht beziehentlich seiner melodischen Bildung beobachtet werden, wie dies bei der ersten Art der Arbeit dem Alt gegenüber geschah.

§ 22. Wollen wir den Alt und Bass mit einander vertauschen, so gelten dabei dieselben Regeln wie die oben für die Versetzung von Sopran und Alt gegebenen. Nur muss der Vorhalt 9 vor 8 ganz und gar zwischen Bass und Alt, wie zwischen Bass und Sopran ausgeschlossen bleiben, weil sonst in der Umkehrung stets Fehler gegen die Regeln des Vorhalts entstehen würden.

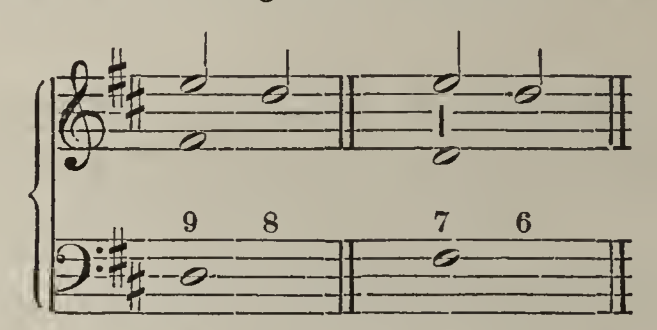
Man schreibe also nicht:



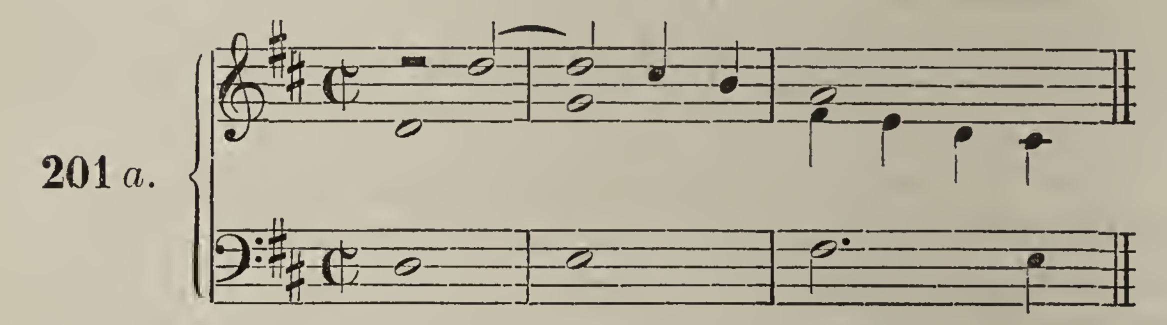
Die Umkehrung würde sein:



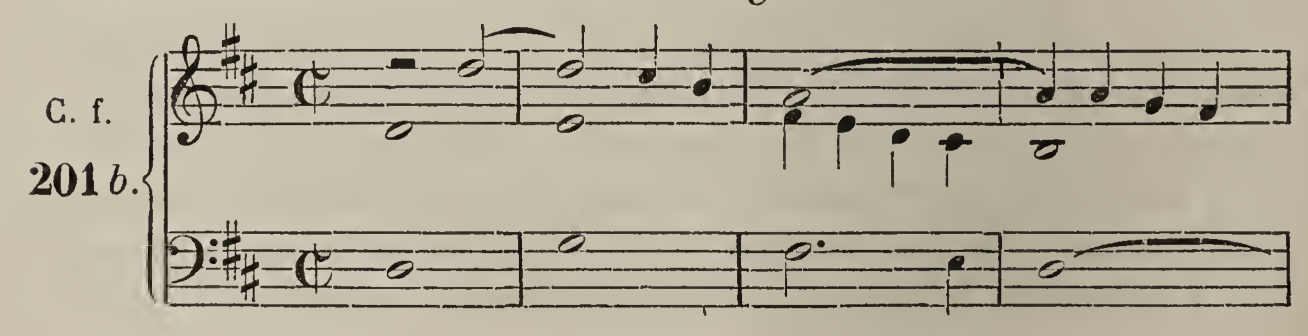
Eben so falsch ist der folgende Vorhalt:

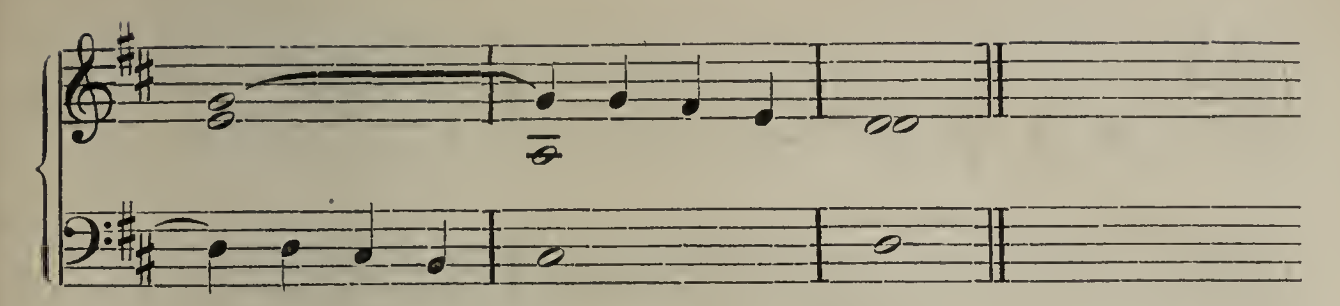


Wir ändern deshalb den Contrapunkt des Alts folgendermassen:

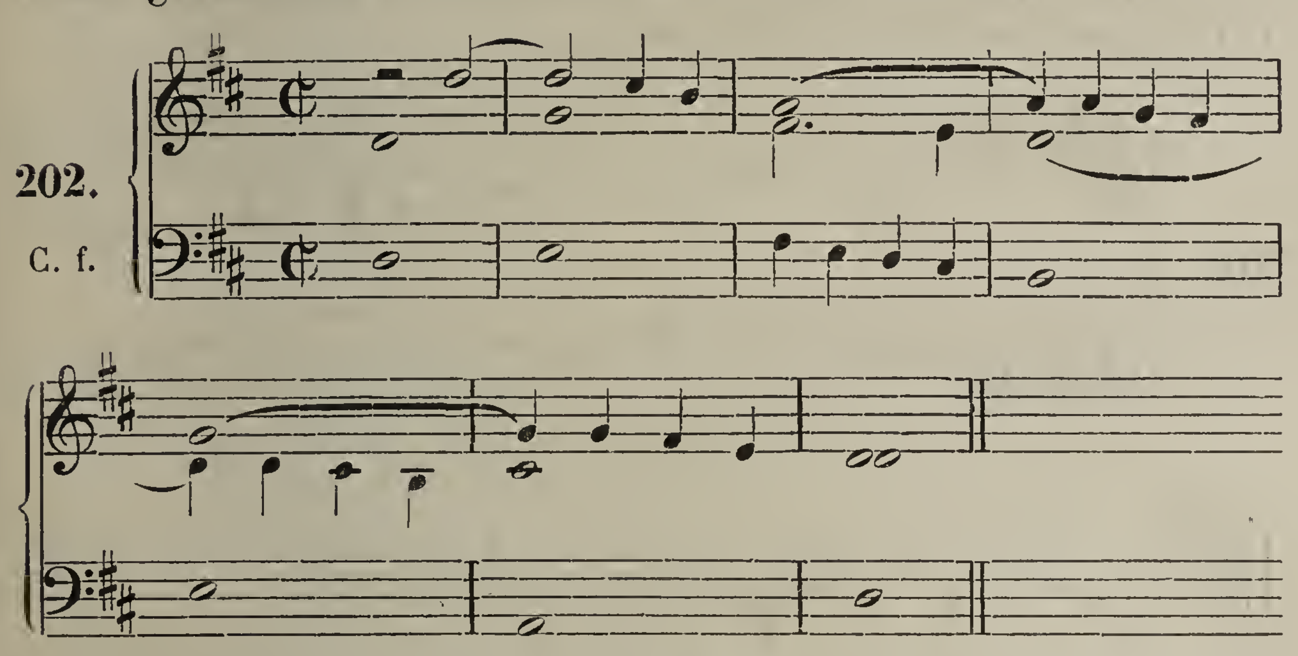


Nunmehr geben wir das Beispiel unter Nr. 201 mit dem Cantus firmus im Alt. Die Entfernung der untern beiden Stimmen von einander kann bis zu 2 Oktaven betragen.

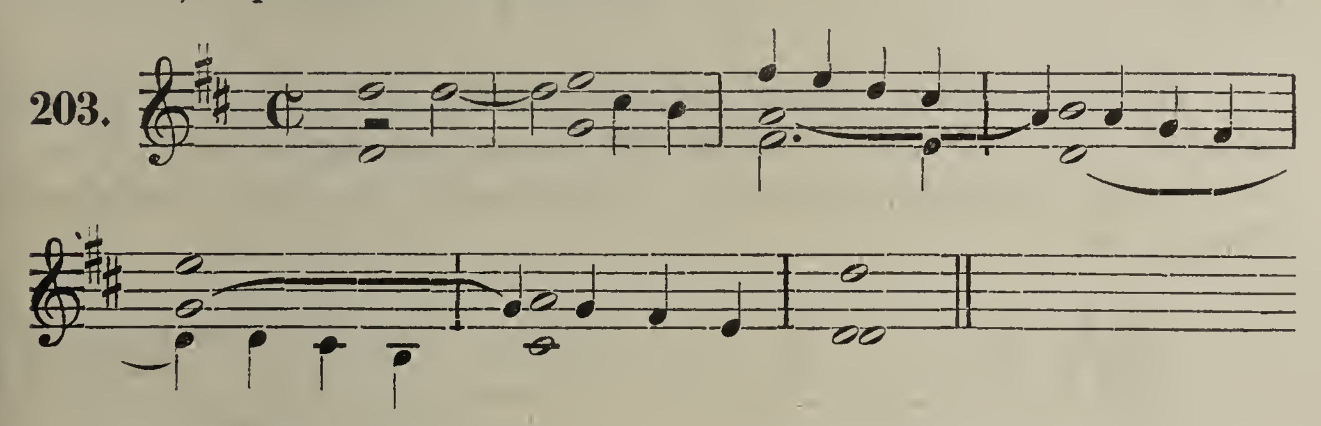




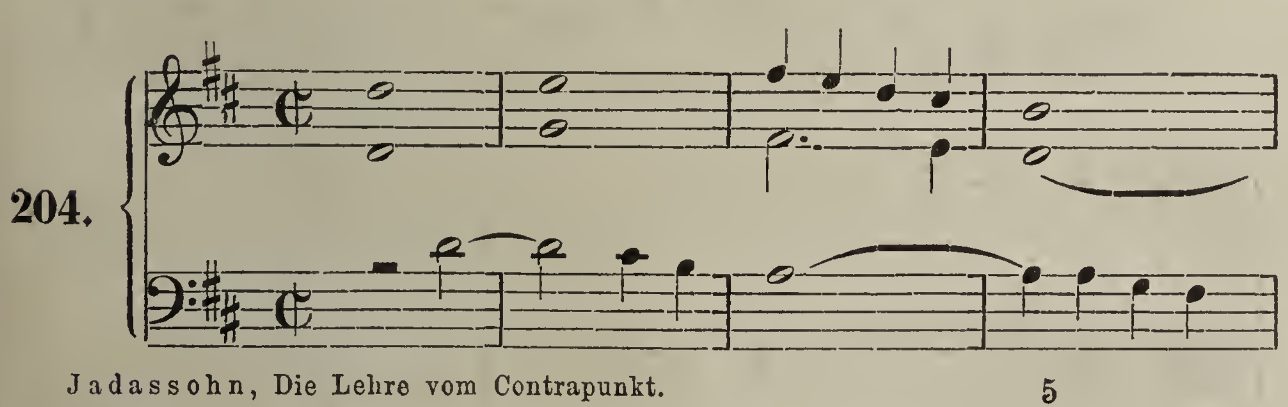
Eine Versetzung des Basses und des Soprans kann auf folgende Weise geschehen:
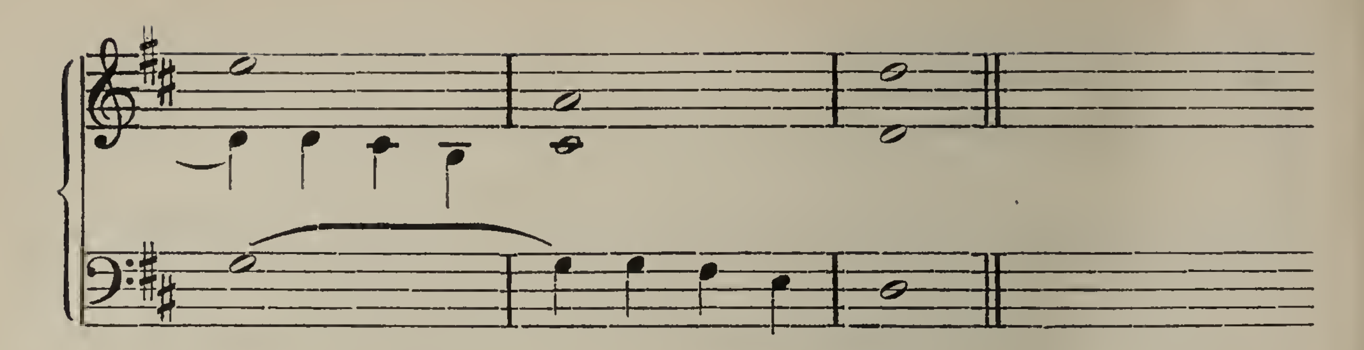


Erste Art der Umkehrung; der Bass wird um zwei Octaven versetzt, Sopran und Alt bleiben.

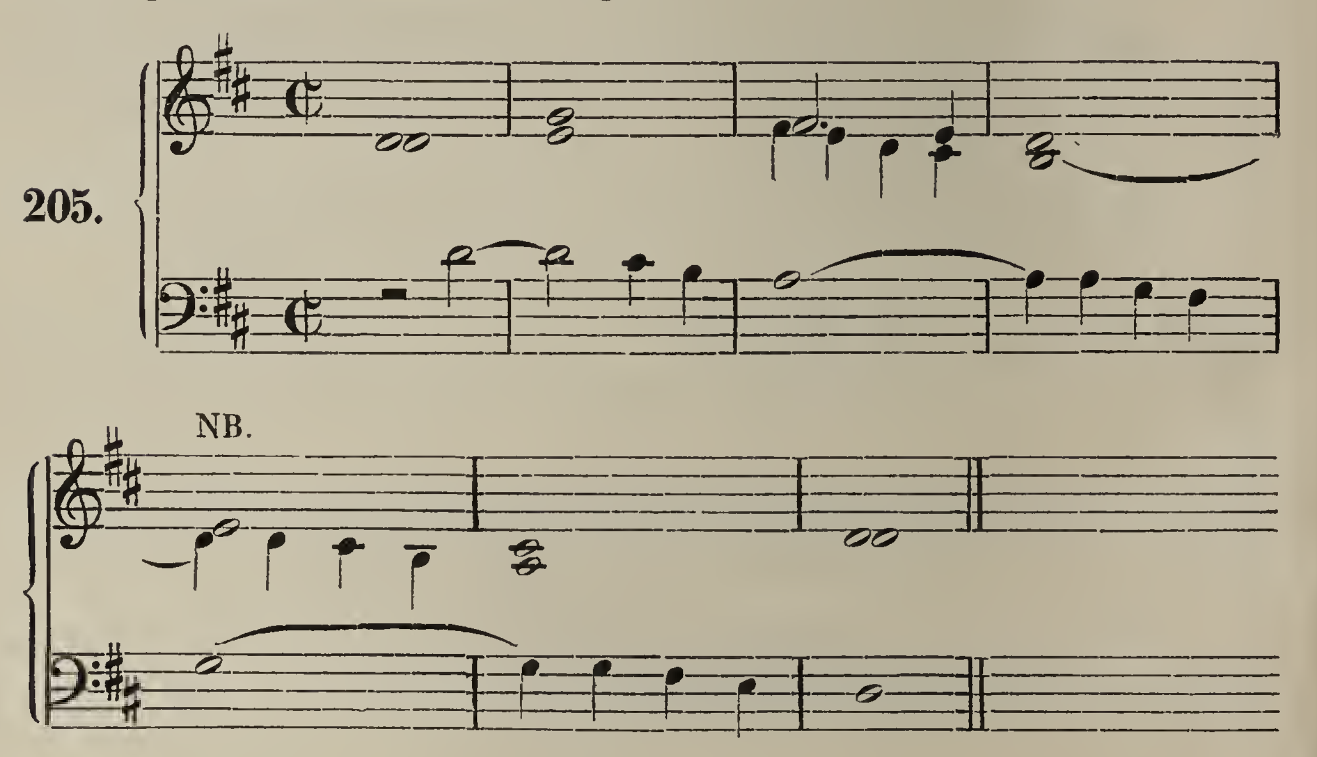


Zweite Art der Umkehrung; der Bass wird zwei Octaven höher, der Sopran eine Octave tiefer gesetzt.

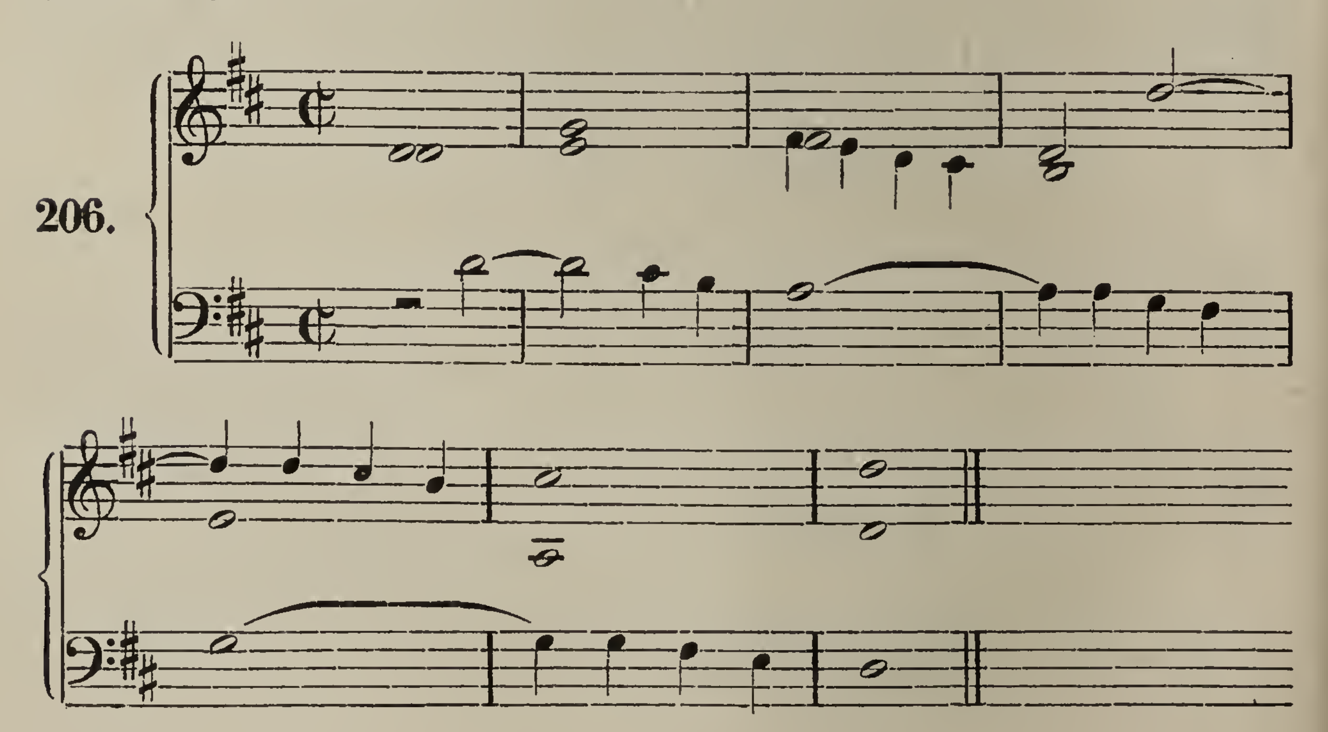




Dritte Art der Umkehrung; der Bass wird eine Octave höher, der Sopran eine Octave tiefer gesetzt.

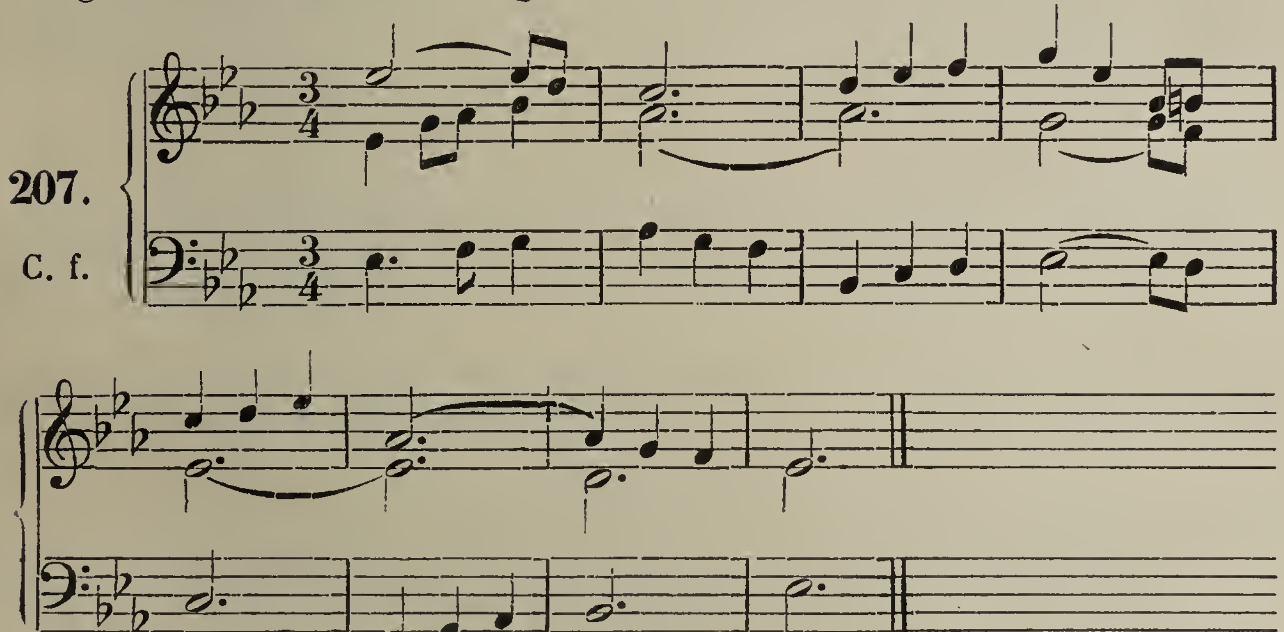


Wollen wir die schnell vorübergehende Kreuzung der Stimmen bei NB. in Nr. 205, welche übrigens ganz unbedenklich ist, vermeiden, so ändern wir den Contrapunkt des Alts, der freie Stimme ist.

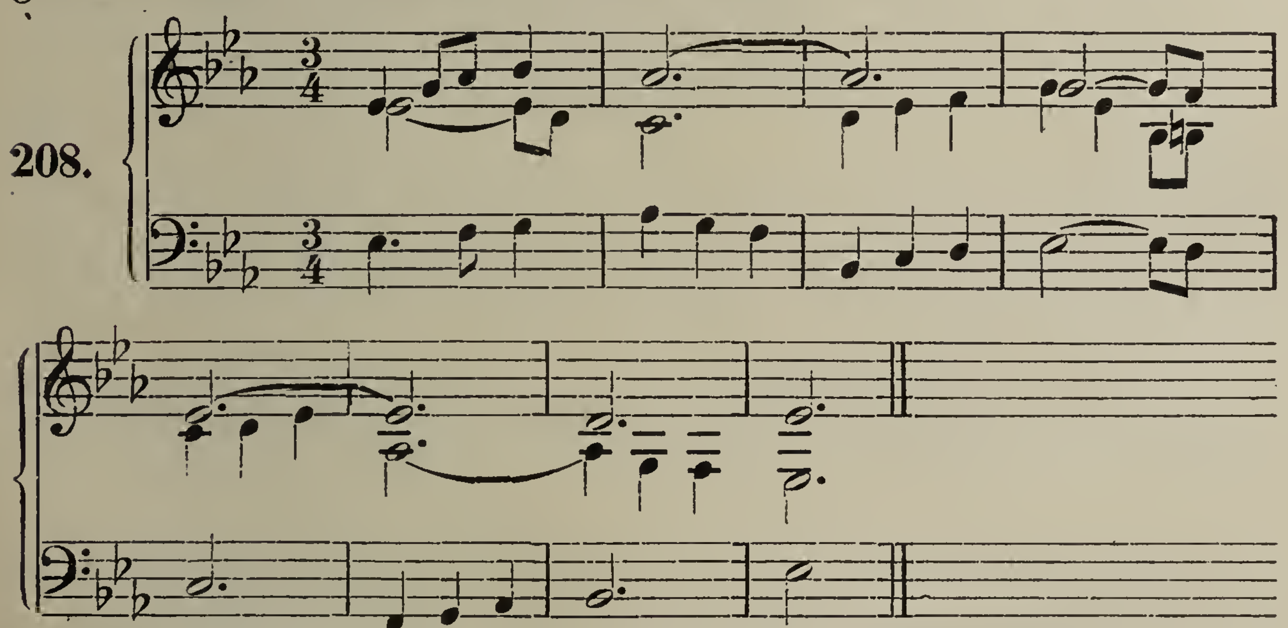


Bei allen diesen Arbeiten ist es ganz gleichgültig, welche Stimme von Hause aus den Cantus firmus enthält. Alle Aufgaben werden genau nach denselben oben angeführten Grundsätzen gearbeitet.

Im ungraden $^3/_4$ oder $^3/_2$ Takte gelten die für den Contrapunkt im graden Takte gegebenen Regeln. Zum bessern Verständnisse für den Schüler geben wir noch ein Beispiel in ungradem Takte. Der Schüler ersieht aus den vorstehenden, wie aus den folgenden Beispielen, dass die Quinte des Dreiklangs allerorten, wo sie vorkommt, mit Behutsamkeit derart eingeführt ist, dass nicht in einer der Umkehrungen unangenehm wirkende Quartsext-Accorde zum Vorschein kommen. Dies soll — so weit als möglich — in diesen Aufgaben mit berücksichtigt werden.

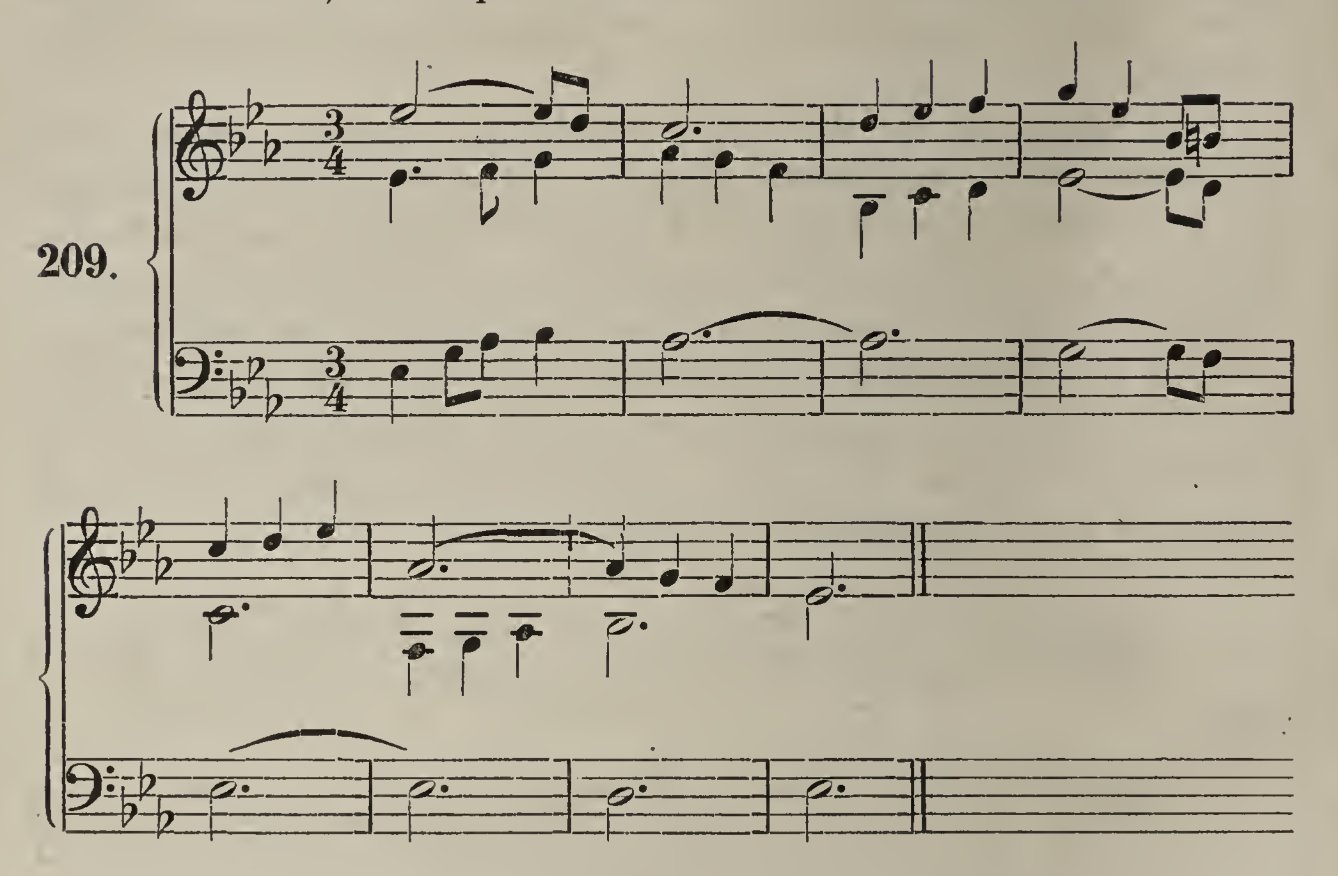


Erste Art der Umkehrung. Der Sopran wird eine Octave tiefer gesetzt. Bass und Alt bleiben.

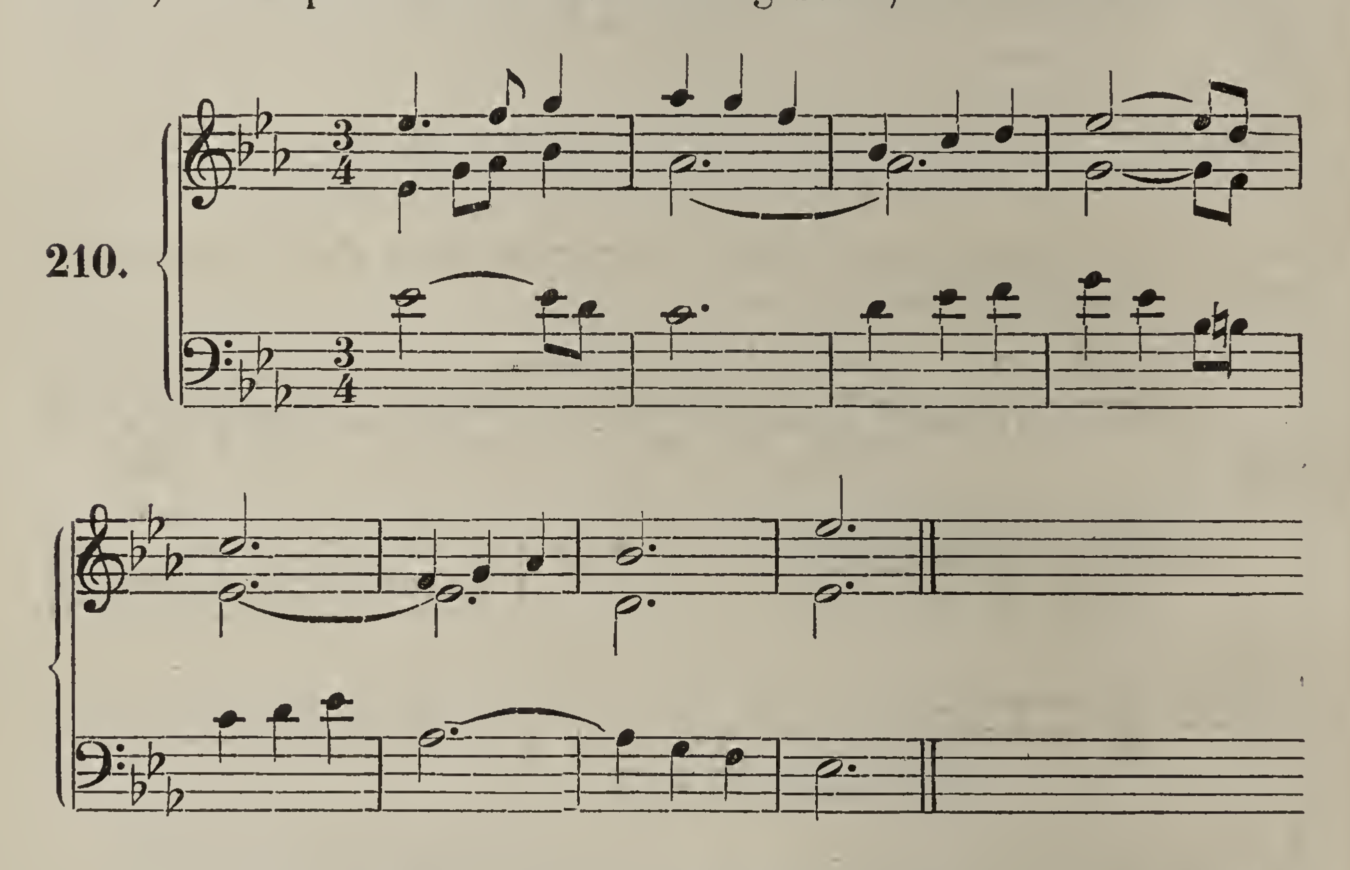


Es bleibt dieselbe Art der Umkehrung, wenn der Alt eine Octave höher gesetzt wird und der Sopran wie ursprünglich bleibt.

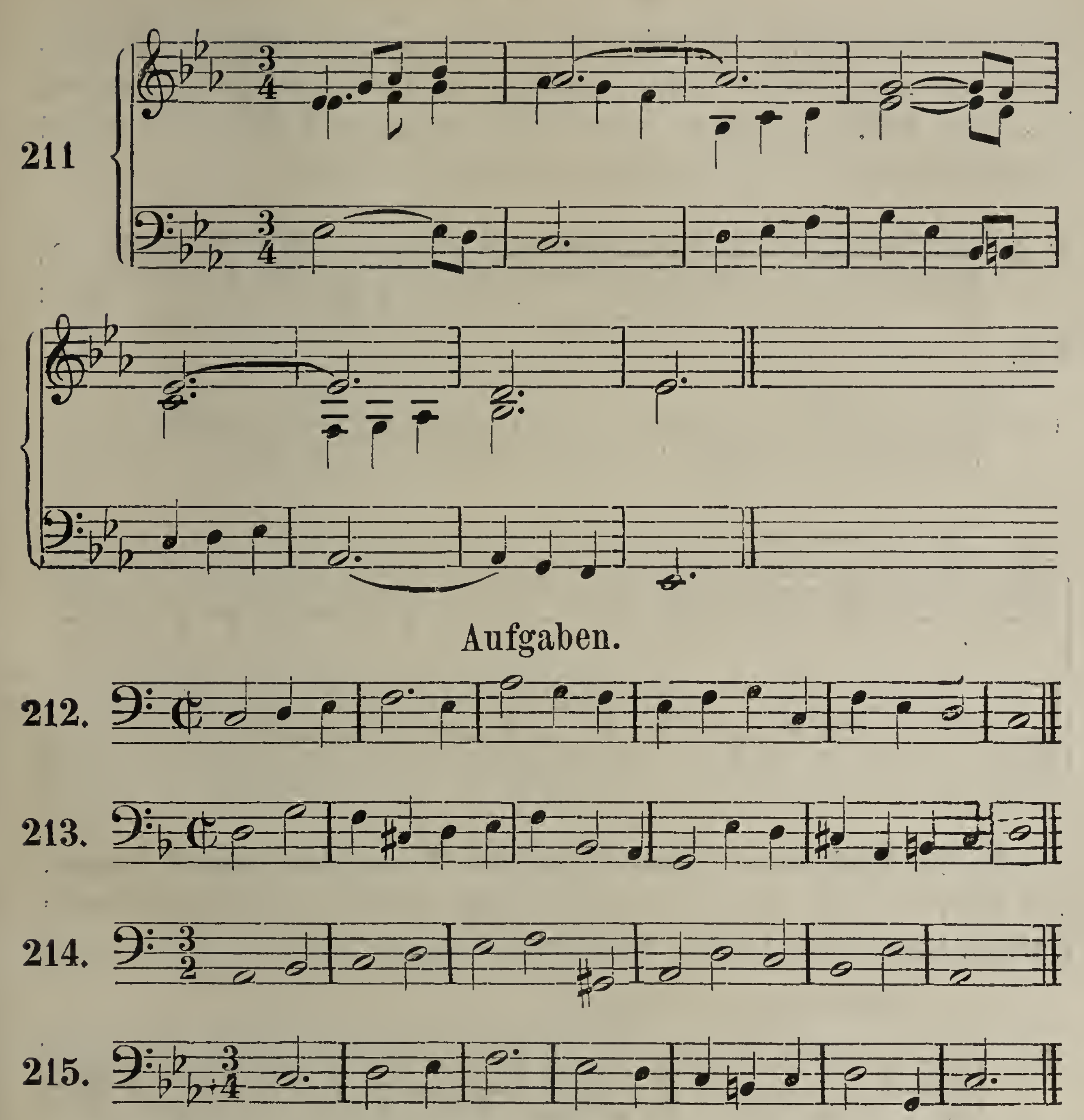
Zweite Art der Umkehrung. Bass und Alt werden je um eine Octave versetzt, der Sopran bleibt.



Dritte Art der Umkehrung. Der Bass wird um zwei Octaven höher, der Sopran eine Octave tiefer gesetzt; der Alt bleibt.



Die vierte Art der Umkehrung geben wir hier (um die Kreuzung der Stimmen zu verhindern) derart, dass wir den Sopran um zwei Octaven tiefer, den Bass eine Octave höher setzen; der Alt bleibt.
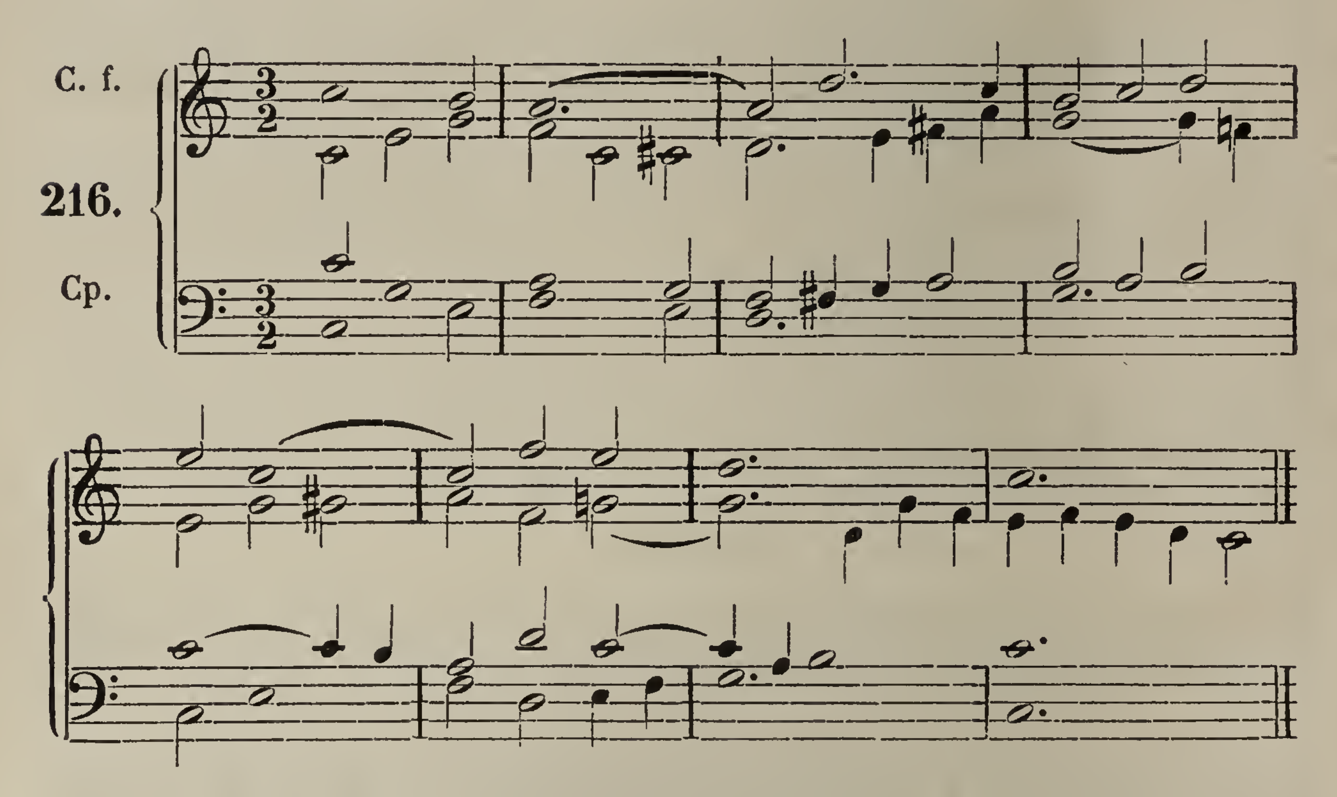


Anmerkung. Der Raumersparniss halber sind die Beispiele 199, beziehentlich 201*a* und 207 derart gearbeitet, dass an ihnen nach der ersten Stellung die verschiedenen Arten der Versetzung gezeigt werden konnten. Der Schüler braucht aber keineswegs so zu verfahren; er würde sich dadurch nur unnöthige Schwierigkeiten bereiten. Zur Begleitung der zwei zu versetzenden Stimmen soll bei den verschiedenen Arten der Aufgaben jedesmal **eine andere, freie dritte Stimme** gesetzt werden, welche bei der Umkehrung nicht mit versetzt wird. Falls bei der einen oder anderen Bearbeitung der Aufgaben 212—215, oder bei der Umkehrung der Bearbeitung der Umfang der Singstimmen in der ursprünglichen Tonart nicht eingehalten werden kann, so kann die Aufgabe oder die Umkehrung derselben beliebig in andere Tonart transponirt werden.

Achtes Kapitel.

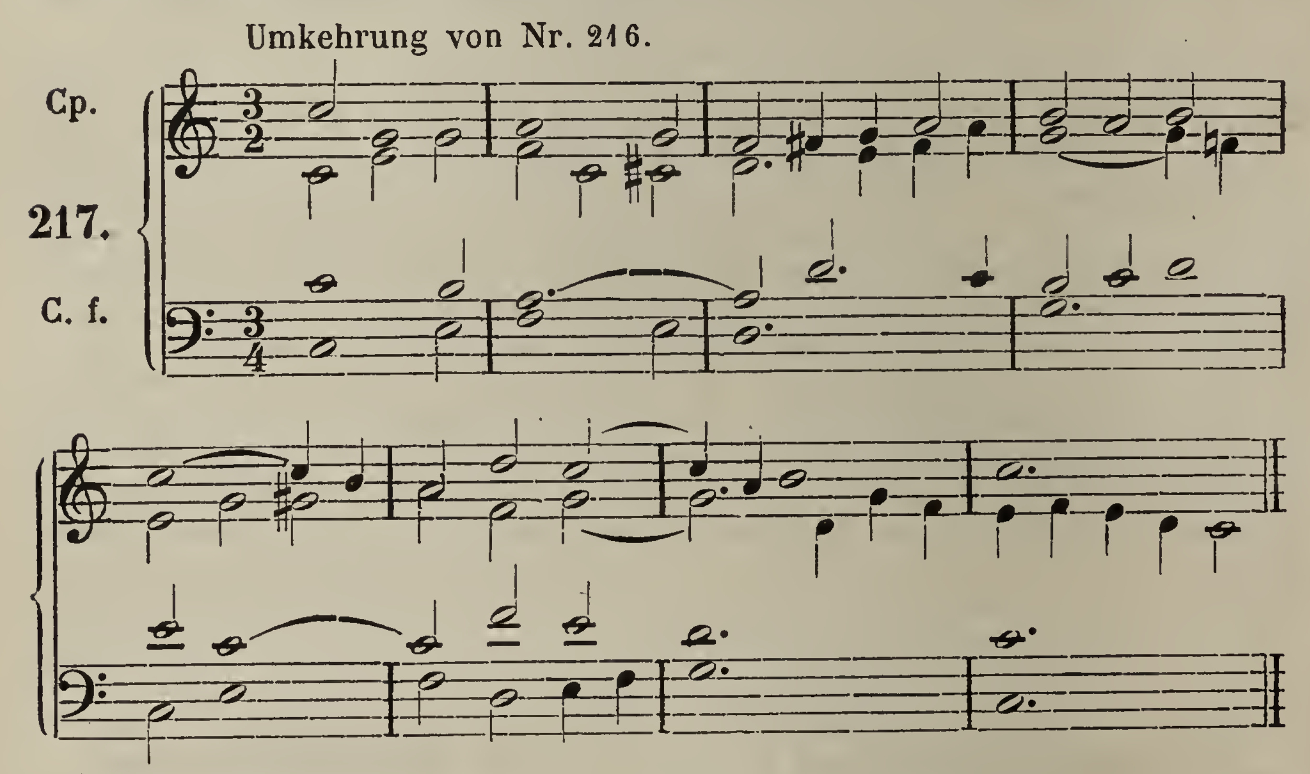
Der doppelte Contrapunkt in der Octave im vierstimmigen Satze.

§ 23. Die einfachste Art eines doppelten Contrapunkts in der Octave im vierstimmigen Satze ist die, einen Satz derart zu bilden, dass der Tenor und der Sopran um eine Octave versetzt werden. Neuer Regeln bedarf es für diese Arbeit nicht; es gelten die § 21

und 22 aufgestellten Grundsätze. Hier folgt ein Beispiel, in welchem zu dem Cantus firmus im Sopran der Tenor derart gesetzt ist, dass beide Stimmen ihren Platz tauschen können. Alt und Bass können als freie Stimmen betrachtet werden.

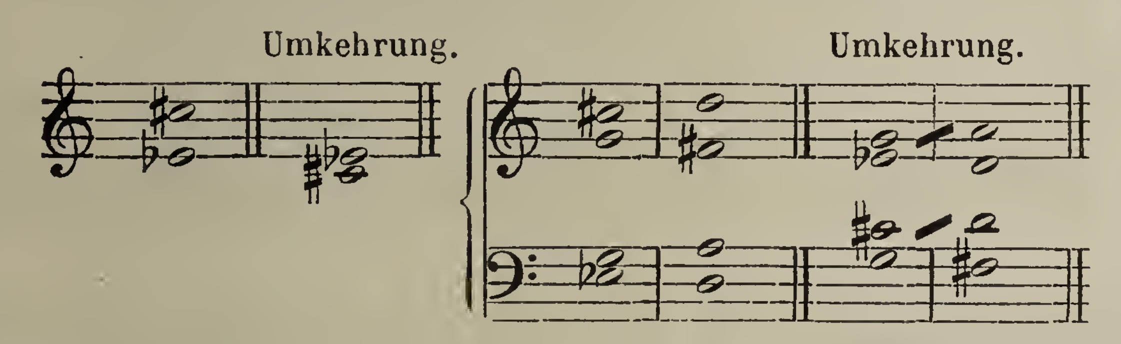


In der Umkehrung übernimmt der Tenor den Cantus firmus, der Sopran giebt den Contrapunkt des Tenors. Beide Stimmen werden um je eine Octave versetzt.



In Beispiel 216 sind aber auch diejenigen Stimmen, welche ursprünglich nicht versetzt werden sollen, nach den Regeln des doppelten Contrapunkts gearbeitet. Wir können deshalb ausser der bereits gezeigten Umkehrung Sopran und Alt, Alt und Tenor,

Alt und Bass, Tenor und Bass, wie Bass und Sopran mit einander vertauschen, wodurch wir von Beispiel 216 noch fünf andere Umkehrungen gewinnen. Wir bemerken hierbei jedoch ausdrücklich, dass der Schüler durchaus nicht etwa nothwendigerweise seine Aufgaben in dieser Weise zu arbeiten habe. Es würde ihm dies viele unnöthige Schwierigkeiten bereiten. Er soll vielmehr zunächst nur eine einzige doppelt contrapunktisch gearbeitete Stimme zum Cantus firmus setzen. Die andern nicht zu versetzenden Stimmen kann er als freie Stimmen behandeln. Indem er nun den Cantus firmus abwechselnd einer andern Stimme zutheilt, wird er verschiedene Beispiele ausarbeiten, in welchen er, ohne jede Rücksichtsnahme auf die Möglichkeit der Verkehrung auch der freien Stimmen, immer nur zwei Stimmen derart zu arbeiten hat, dass dieselben mit einander umgekehrt werden können. Der Schüler übe diese Art von Arbeit in der ihm in den folgenden Umkehrungen von Beispiel 216 angedeuteten Reihenfolge. Aus den Umkehrungen ersieht der Schüler, dass die Quinte des Dreiklangs mit besonderer Vorsicht eingeführt werden muss, sobald dieselbe in einer der Umkehrungen im Basse erscheinen wird. Ebenso ist dann der Vorhalt 9 vor 8 fast niemals zu gebrauchen. Überhaupt erfordert die Einführung und Auflösung der Vorhalte in diesen Arbeiten grosse Vorsicht. Nicht minder schwierig dürfte sich der Gebrauch der übermässigen Sexte erweisen. Dieses Intervall wird sich bei der Umkehrung als verminderte Terz darstellen und nicht nur eine herbe Dissonanz ergeben, sondern auch Veranlassung zu fehlerhaften Fortschreitungen werden; z. B.

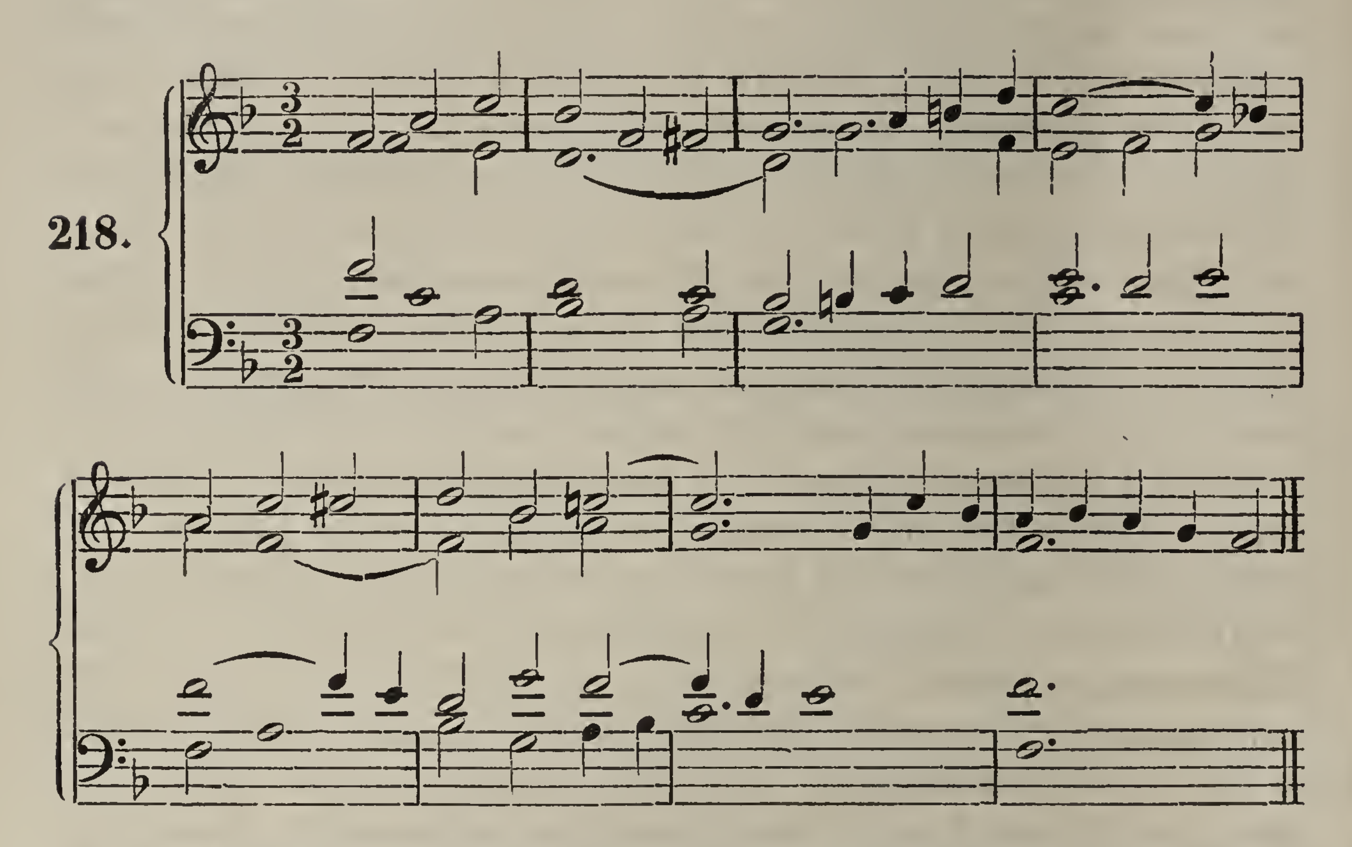


Man vermeide daher den Gebrauch der übermässigen Sexte auch im übermässigen Quintsext- und Terzquartsext-Accorde. Die alterirte Quinte ist — wie Beispiel 216 Takt 5 zeigt — gelegentlich zu verwenden.

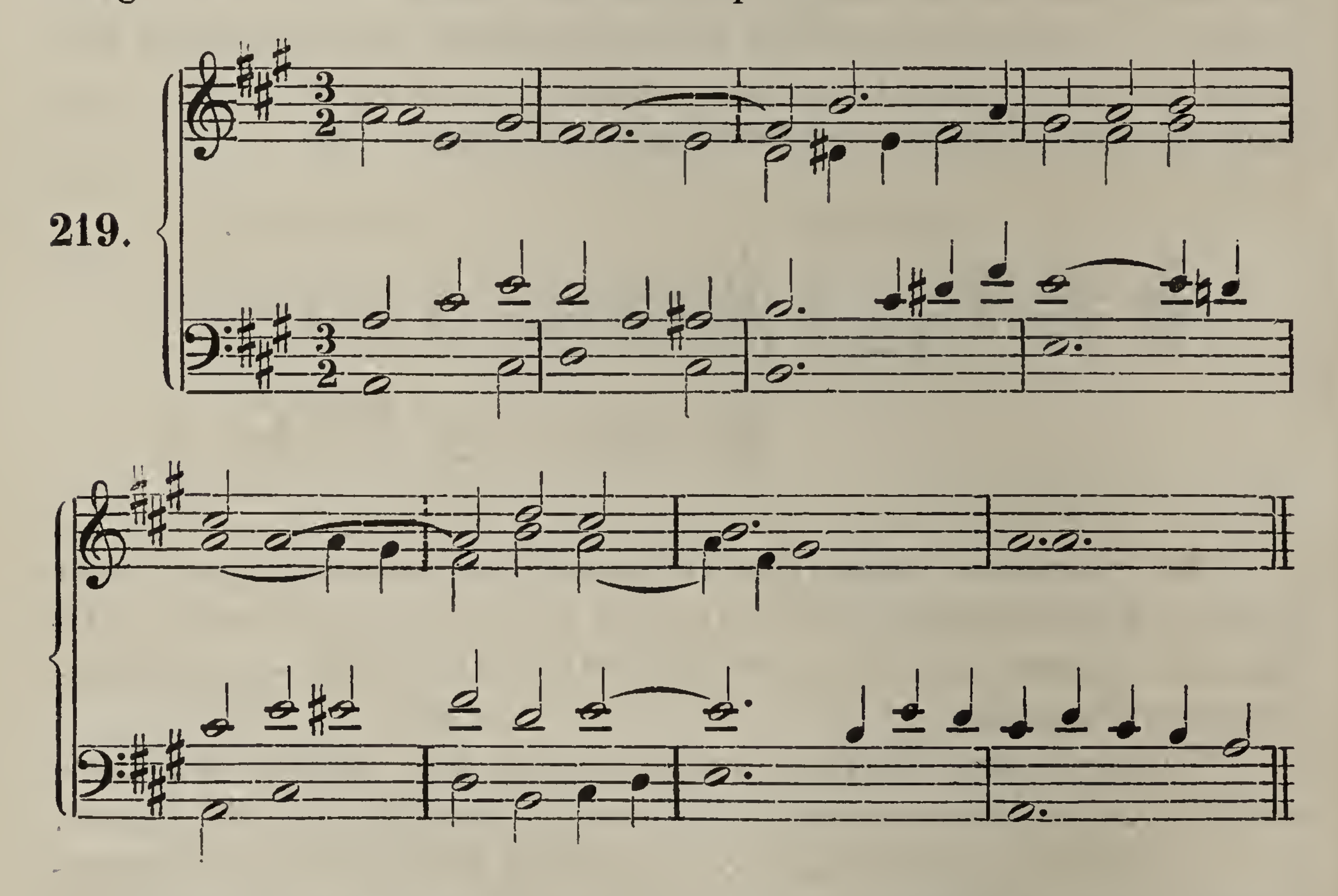
Es folgen nun die Versetzungen von je zwei andern Stimmen, welche wir an den weitern Umkehrungen von Beispiel 216 zeigen.

Der Cantus firmus im Alt; der Sopran übernimmt den Contrapunkt des Alts; der bessern Sangbarkeit halber ist diese Umkehrung nach *F*-dur transponirt. Dergleichen Transpositionen in andere

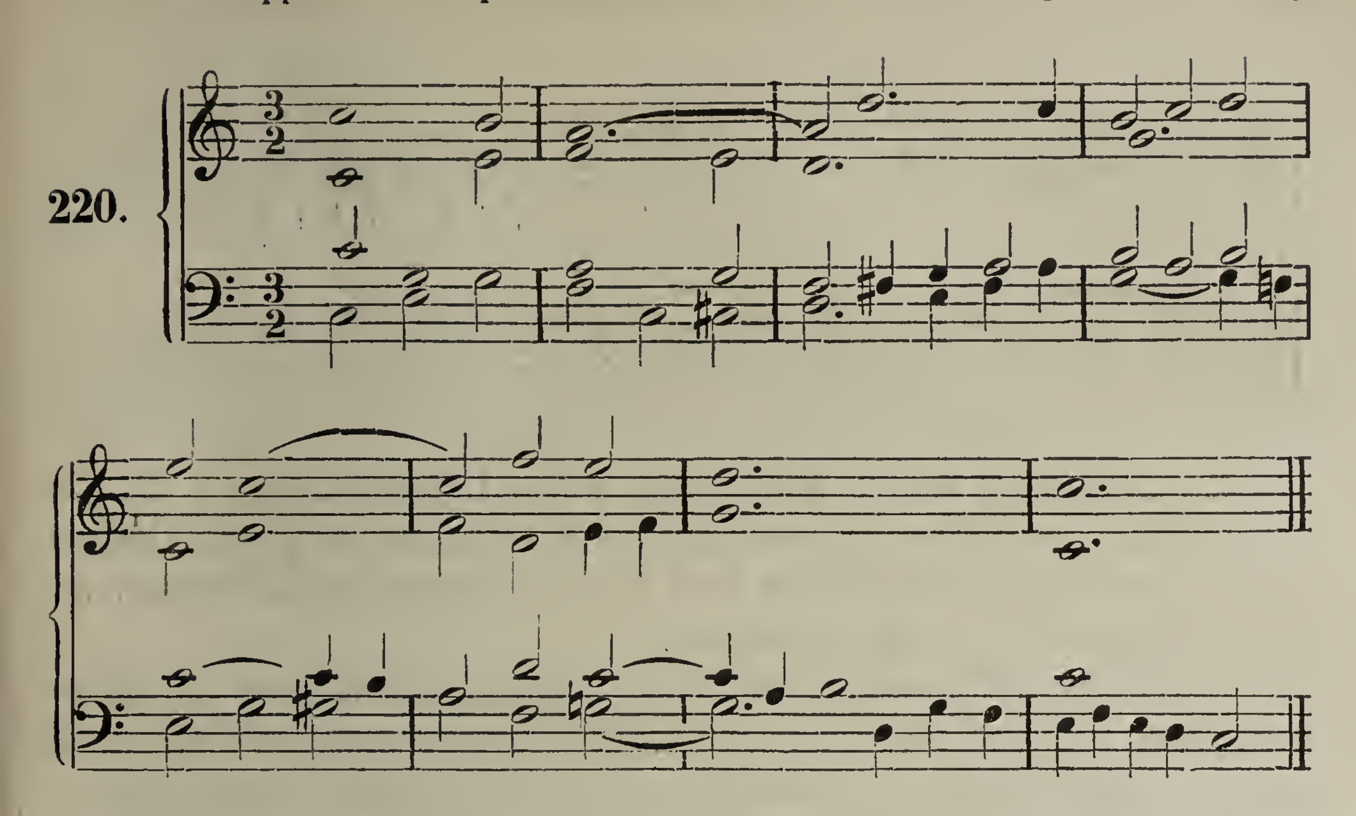
Tonarten sind — wie schon oben erwähnt wurde — bei gewissen Umkehrungen oft nothwendig, wenn der Satz für Singstimmen ausführbar bleiben soll.



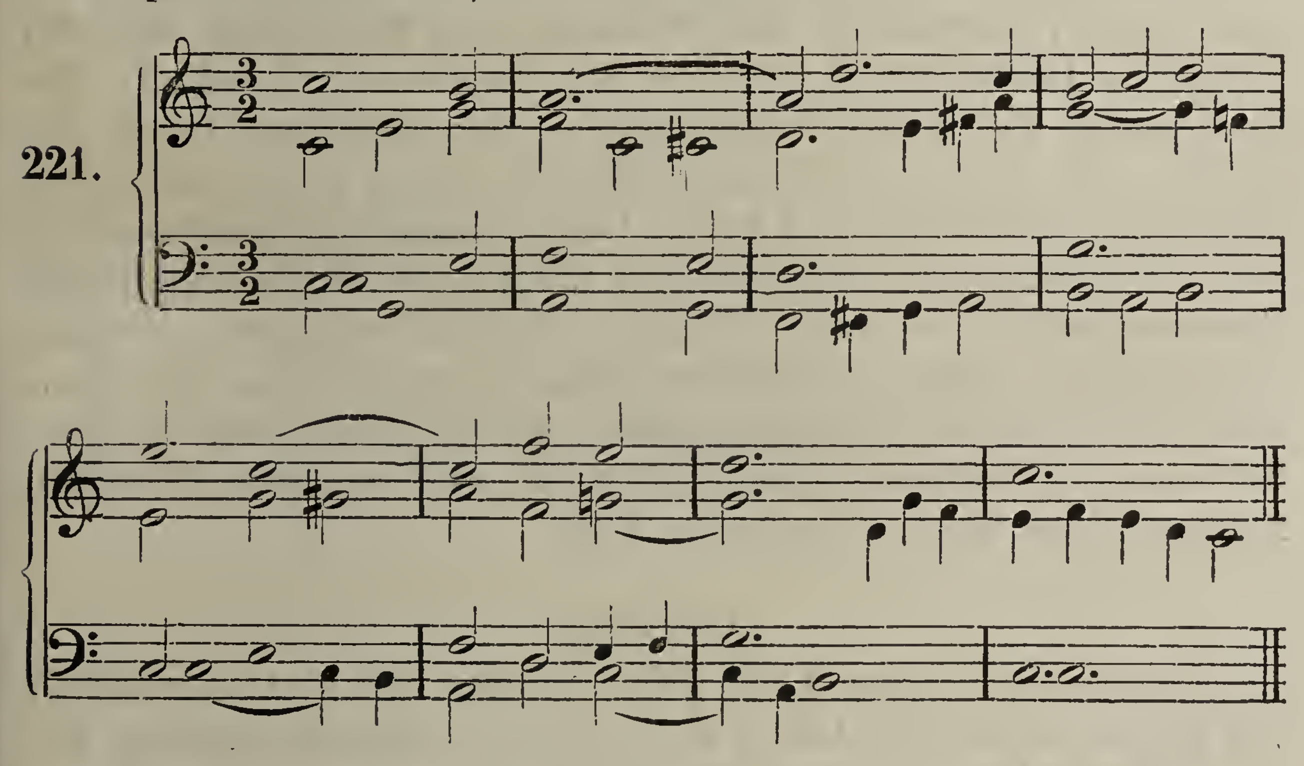
Der Cantus firmus im Sopran; der Alt übernimmt den Contrapunkt des Tenors, der Tenor den des Alts. Die Umkehrung ist der Sangbarkeit halber nach *A*-dur transponirt.



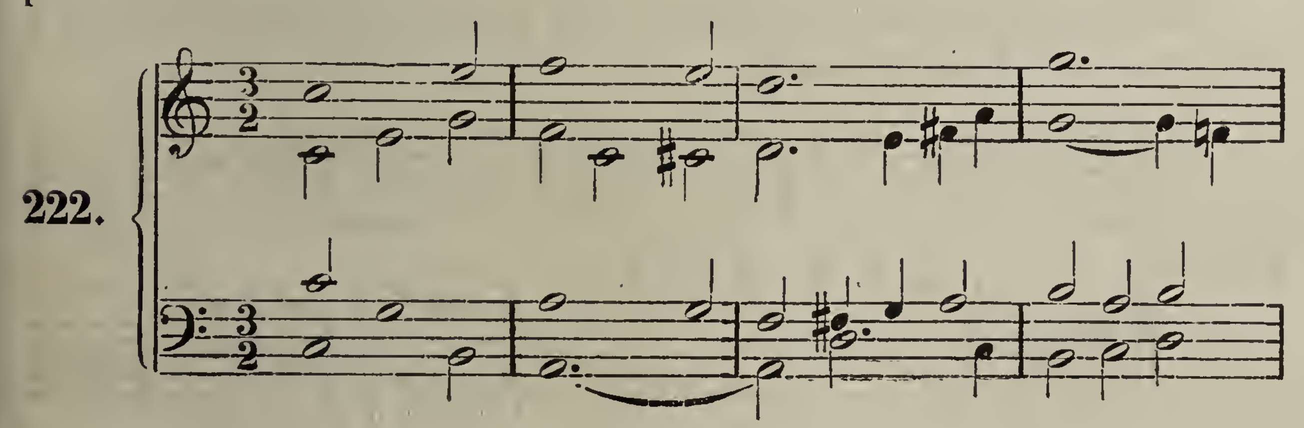
Der Cantus firmus im Sopran; der Alt übernimmt den Contrapunkt des Basses, der Bass den des Alts.

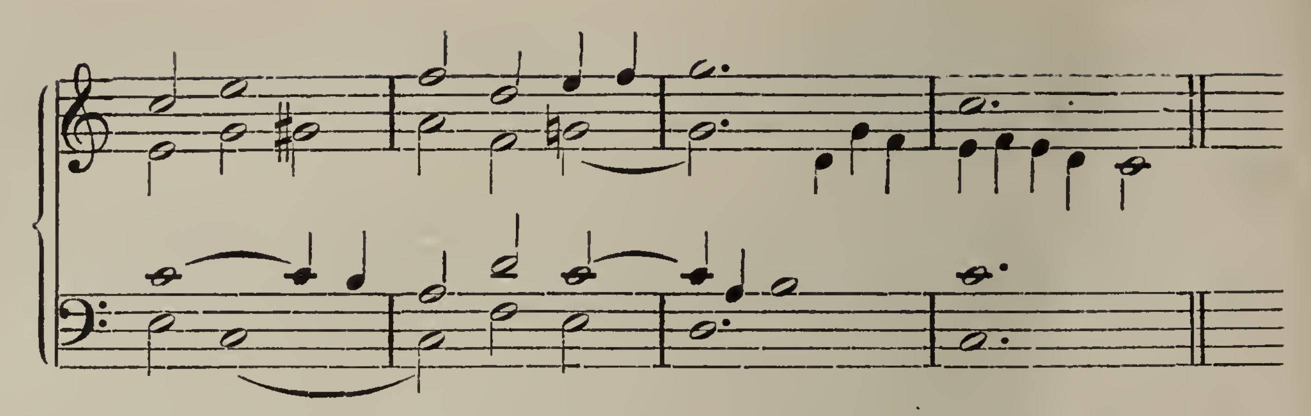


Der Cantus firmus im Sopran; der Tenor übernimmt den Contrapunkt des Basses, der Bass den des Tenors.



Der Cantus firmus im Bass; der Sopran übernimmt den Contrapunkt des Basses.
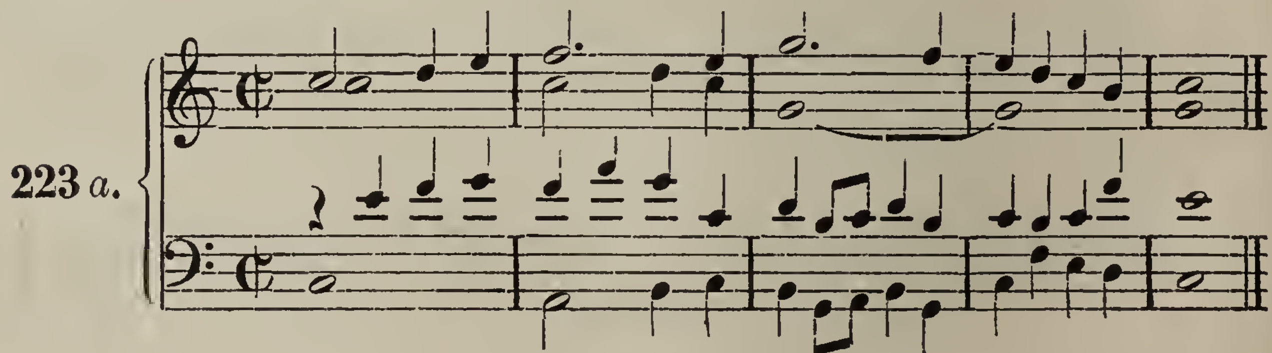




In derselben Weise sind auch andre Umkehrungen z. B. die Versetzung des Basses in den Alt, des Alts in den Bass zum Cantus firmus im Tenor, des Basses und Soprans zum Cantus firmus im Alt oder Tenor u. s. w. zu arbeiten.
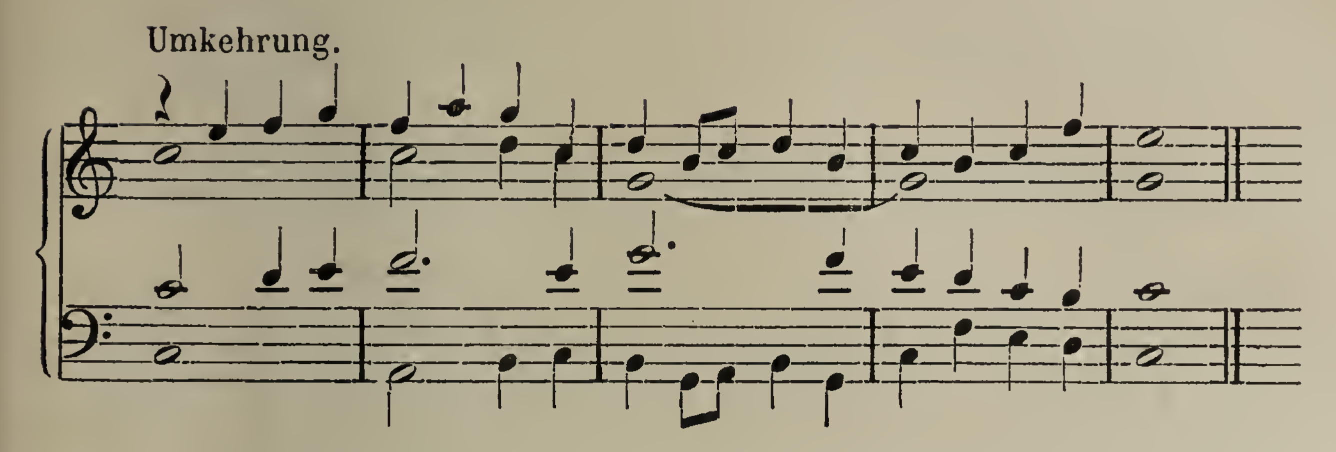
Der Schüler bearbeite die hier folgenden Aufgaben zuerst in möglichst einfacher Weise im gleichen Contrapunkte und versuche alsdann erst denselben Cantus firmus mit figurirtem Contrapunkte in der zu versetzenden und in den freien Stimmen auszustatten. Die Praxis der eignen Arbeit wird dem Schüler die oben angeführten Regeln, Grundsätze und Bemerkungen über diese Art des doppelten Contrapunkts erst klar zur Erkenntniss bringen. Die Umkehrung der Arbeit ist jederzeit auszuschreiben, damit der Schüler sich über die Wirksamkeit des Satzes in doppelter Bildung Rechenschaft geben könne. Unter Umständen werden durch die Betrachtung der Umkehrungen mancherlei Aenderungen und Verbesserungen der ursprünglichen Arbeit veranlasst werden. Vor allen Dingen hat der Schüler darauf zu achten, dass alle Stimmen melodisch selbstständig gebildet werden, und dass die Entfernung der einzelnen Stimmen in der für die Versetzung derselben nothwendigen Weise eingehalten wird.

Aufgaben.

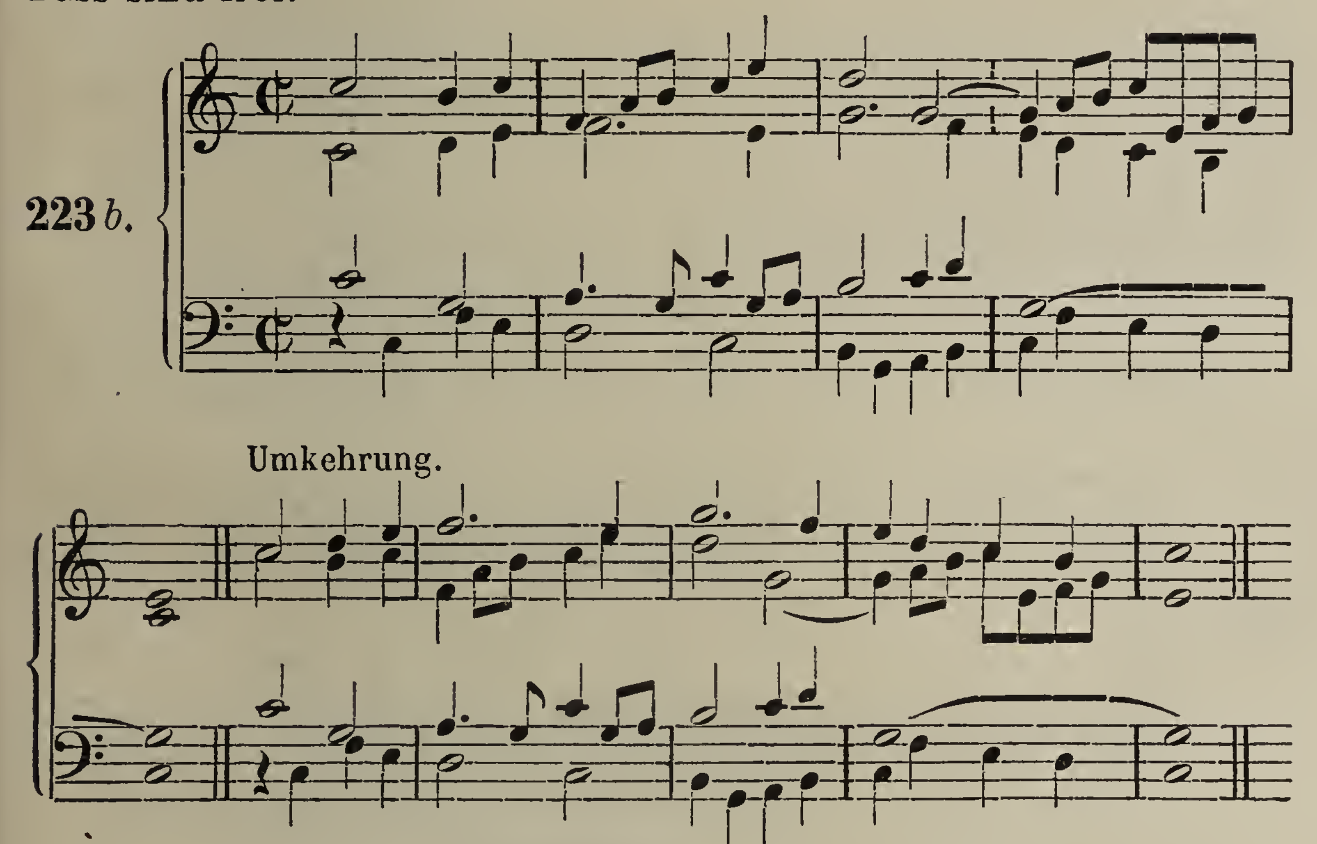
Der Cantus firmus kann jeder Stimme übergeben werden; wir zeigen die Art der Arbeit mit zwei freien Stimmen an den folgenden Beispielen, welche eine Bearbeitung des Cantus firmus 224 enthalten.

Der Cantus firmus im Sopran, der Contrapunkt im Tenor. Alt und Bass sind freie Stimmen.

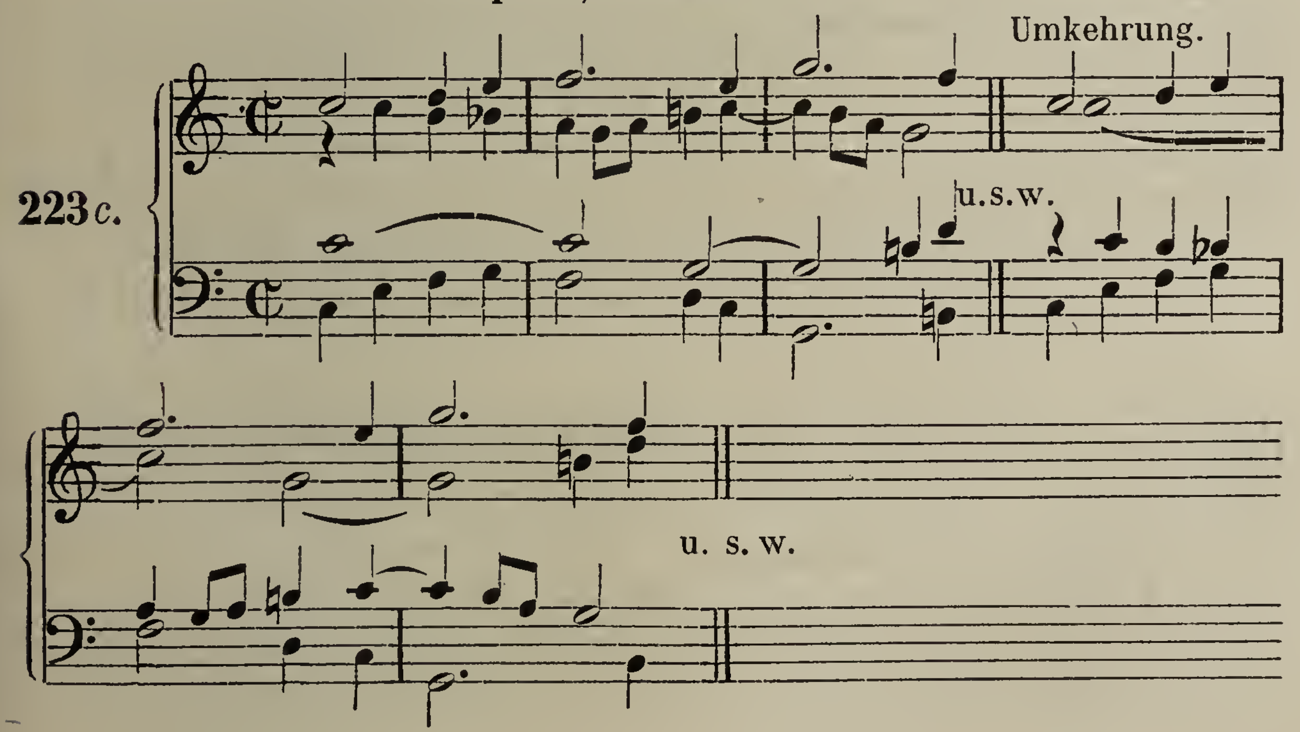




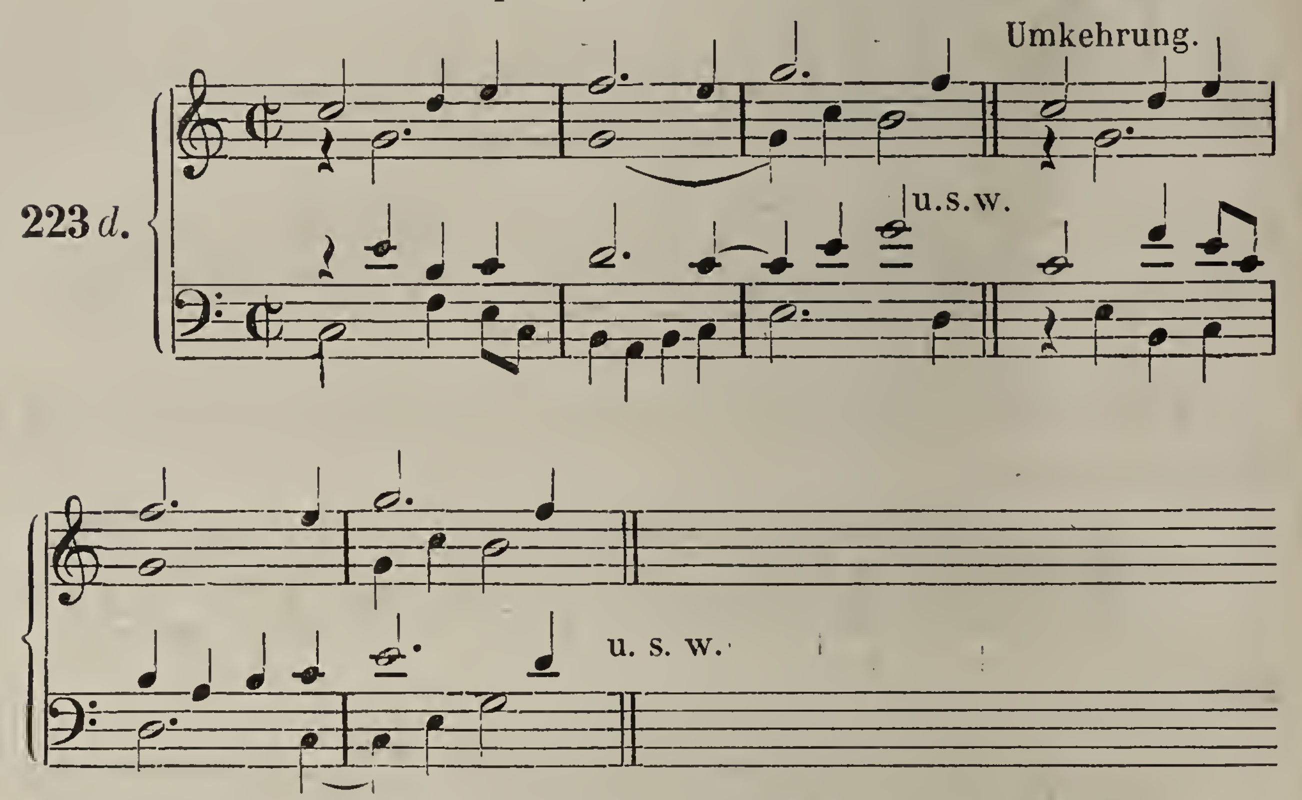
Cantus firmus im Alt, Contrapunkt im Sopran. Tenor und Bass sind frei.



Cantus firmus im Sopran, die Mittelstimmen werden versetzt.



Cantus firmus im Sopran, Tenor und Bass sind zu versetzen.

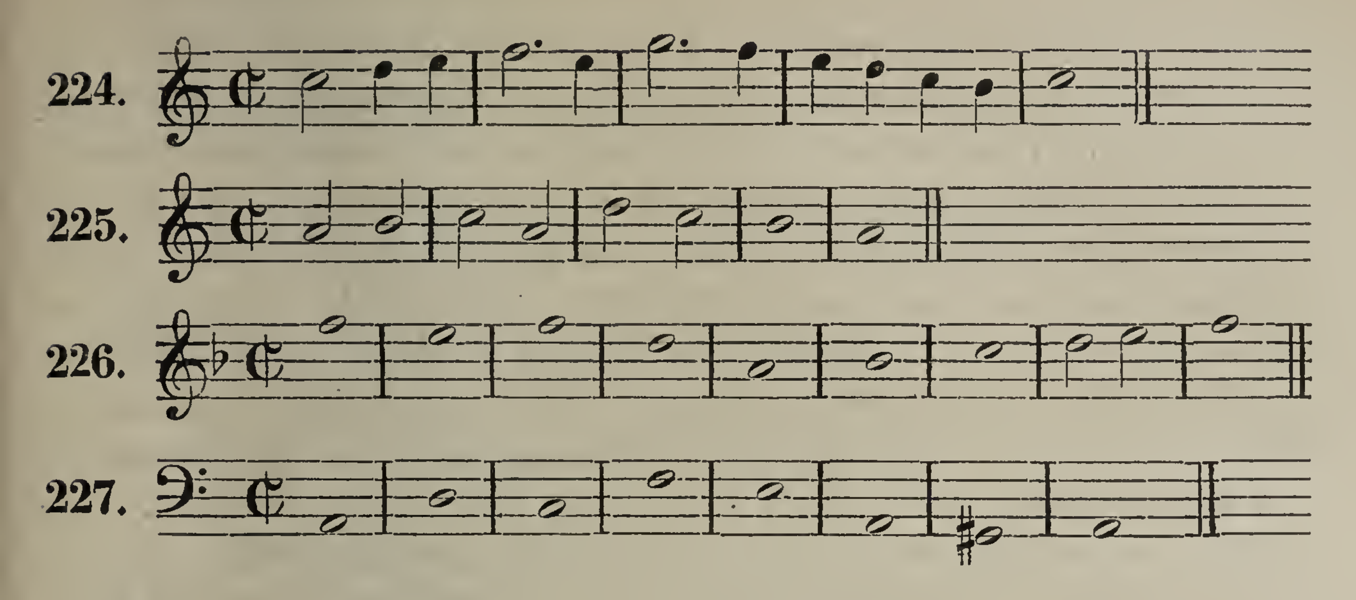


Cantus firmus im Bass, Bass und Sopran werden versetzt.

223 e.

Umkehrung.

u. s. w.



Bemerkungen zu diesen Aufgaben.

Es thut nichts zur Sache, wenn eine oder die andre der Umkehrungen mit dem Sext-Accorde beginnt oder schliesst. Nur der Quartsext-Accord ist anfangs und am Schlusse zu vermeiden. Auch inmitten des Satzes beachte man das, was schon oben über die Einführung der Quinte des Dreiklangs, welche bei der Versetzung in den Bass den Quartsext-Accord ergeben wird, gesagt wurde. Ganz und gar zu vermeiden ist der Accord selbstverständlich nicht; der Schüler bemühe sich ja nicht etwa allzuängstlich ihn allerorten umgehen zu wollen. Man wolle nur darauf achten, dass der Quartsext-Accord, da wo er erscheint, in passender, schicklicher Weise eingeführt wird, weil er sonst leicht matt klingt und üble Wirkung macht.

Neuntes Kapitel.

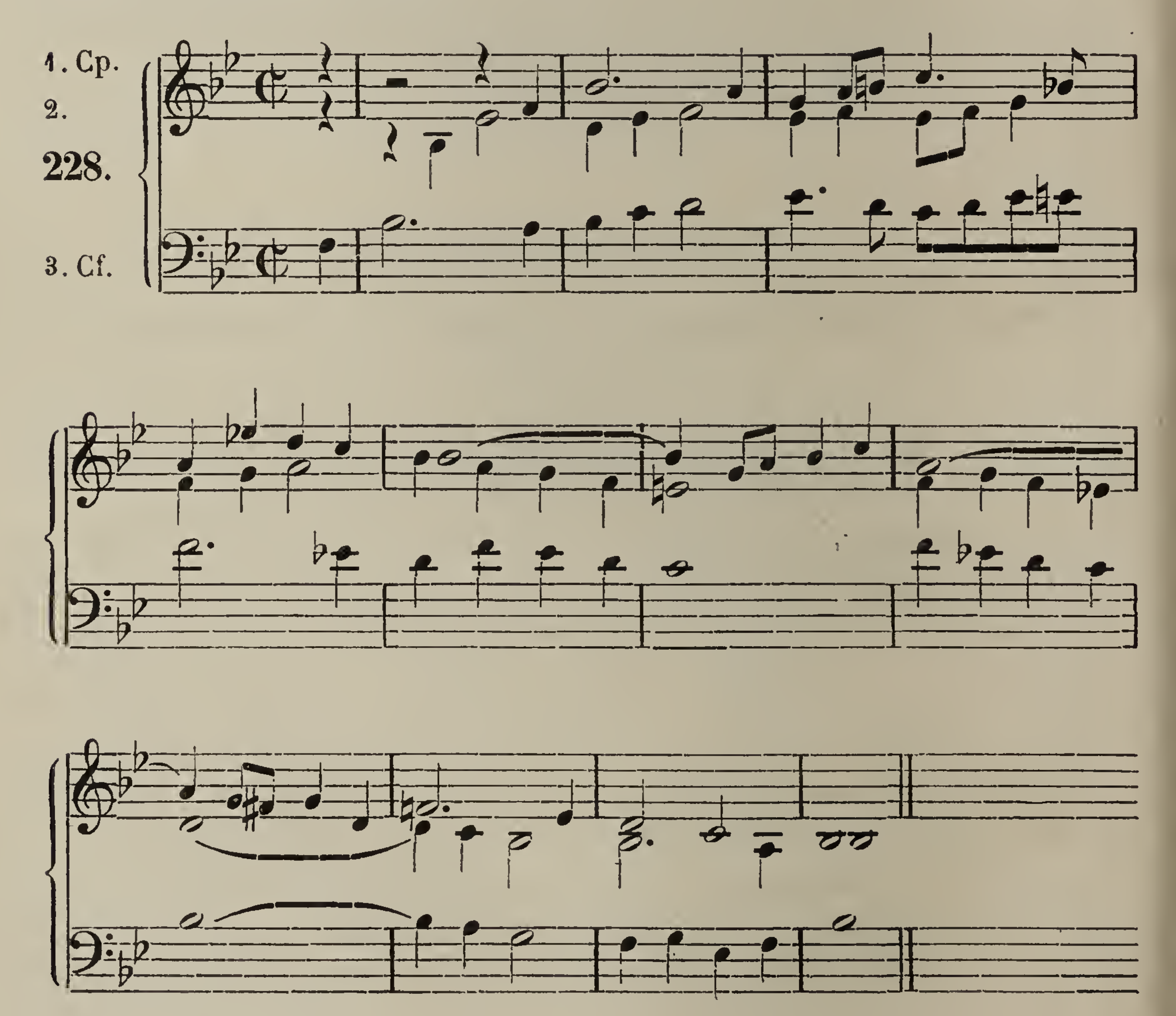
Der dreifache Contrapunkt in der Octave im drei- und vierstimmigen Satze.

§ 24. Sind in einem dreistimmigen Satze alle Stimmen nach den bereits bekannten Gesetzen des doppelten Contrapunkts gearbeitet, so können von dem Satze 5 Umkehrungen gebildet werden, und zwar in folgender Weise:

1. Stellung.	2. Stellung.	3. Stellung.	4. Stellung.	5. Stellung.	6. Stell.
1. Sopran.	1. Sopr.	2. Alt.	2. Alt.	3. Tenor.	3. Tenor.
2. Alt.	3 Tenor.	1. Sopran.	3. Tenor.	1. Sopr.	2. Alt
3. Tenor (od. Bass).	2. Alt.	3. Tenor.	1. Sopran.	2. Alt.	1. Sopran.

Bei diesen Umkehrungen kann man gelegentlich eine oder die andere Stimme um zwei Octaven versetzen, um unangenehme Kreuzungen zu verhindern. Bei der gewöhnlichen Versetzung um eine Octave schadet es nichts, wenn gelegentlich die eine untere Stimme die obere um eine oder einige Noten überschreitet; doch

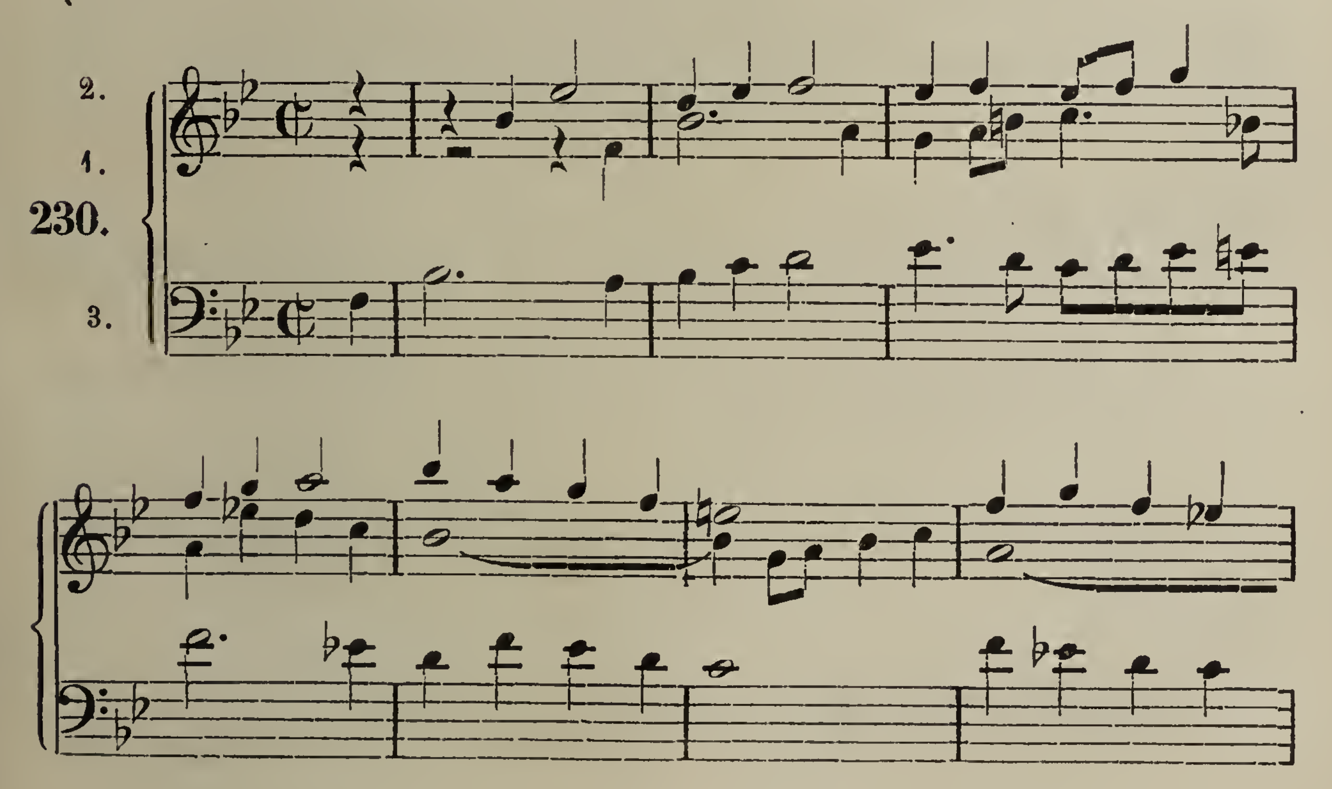
darf dies nicht etwa mehrere Takte hindurch währen, weil sonst der Effect der Umkehrung verloren gehen würde. Unter den Bass, oder die den Bass gebende tiefste Stimme darf keine andre Stimme in irgend welcher Umkehrung weder momentan noch etwa gar auf mehrere Noten zu liegen kommen. Am Anfange und Schlusse ist die Quinte des Dreiklangs zu vermeiden, damit nicht eine der Umkehrungen mit dem Quartsext-Accorde beginne oder schliesse. Auch inmitten des Satzes sind alle die schon früher erwähnten Rücksichten auf Stellung und Einführung des Quartsext-Accordes zu beobachten. Der Vorhalt 9 vor 8 ist stets zu vermeiden. Alle Stimmen müssen melodisch selbstständig gebildet sein, da eine jede von ihnen in den Sopran versetzt, Oberstimme werden wird. Deshalb ist ein längeres Liegenbleiben einer Stimme auf einem Tone unthunlich, es müsste denn gradezu eine liegende Stimme (Orgelpunkt) beabsichtigt werden. Dies wird aber im dreistimmigen Satze keine sonderlich gute Wirkung machen. Hier folgt ein Beispiel dieser Art des dreifach doppelten Contrapunkts mit allen seinen Umkehrungen. Der Cantus firmus ist zuerst in den Bass gelegt; aus dem Beispiele ist die Anwendung der Quinte im Dreiklange zu ersehen.

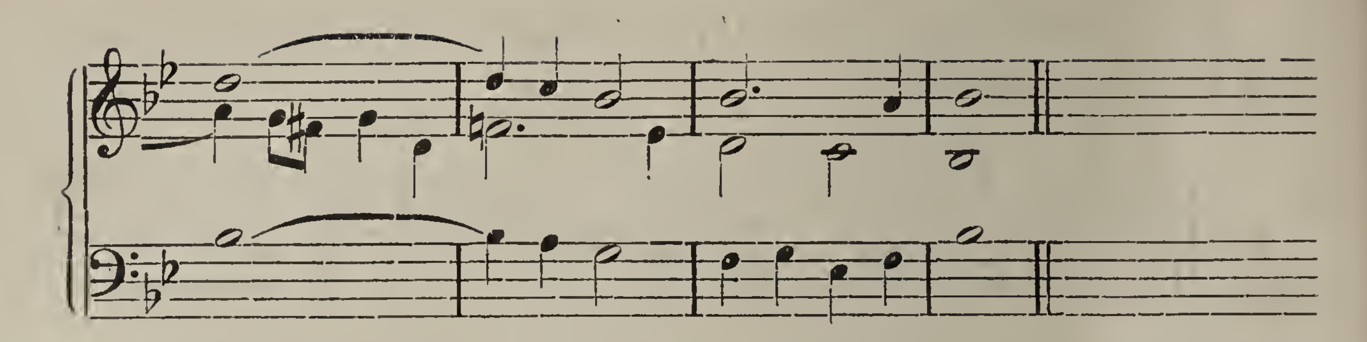


Erste Umkehrung. Der Alt wird eine Octave tiefer gesetzt und giebt den Bass.

229.

Zweite Umkehrung. Der Alt wird eine Octave höher gesetzt und giebt den Sopran. Diese wie die folgende Umkehrung müssten für die Ausführung durch Singstimmen nach *G*-dur transponirt werden.

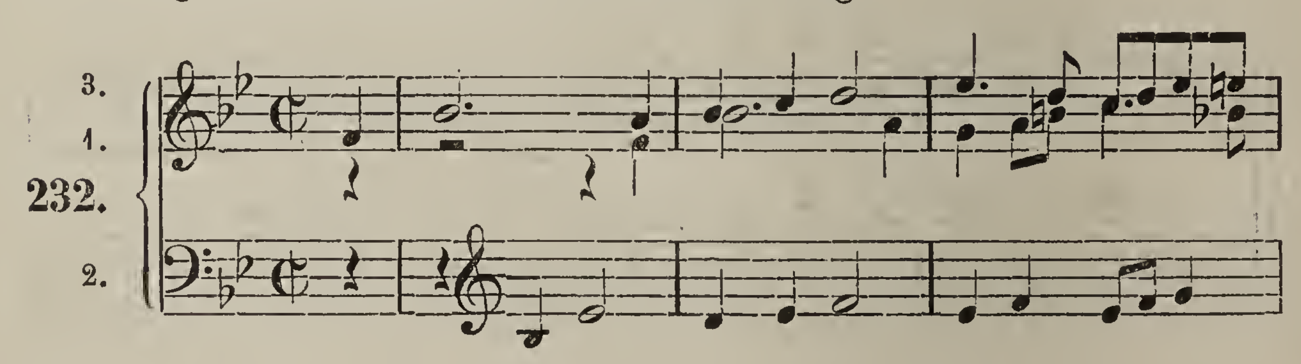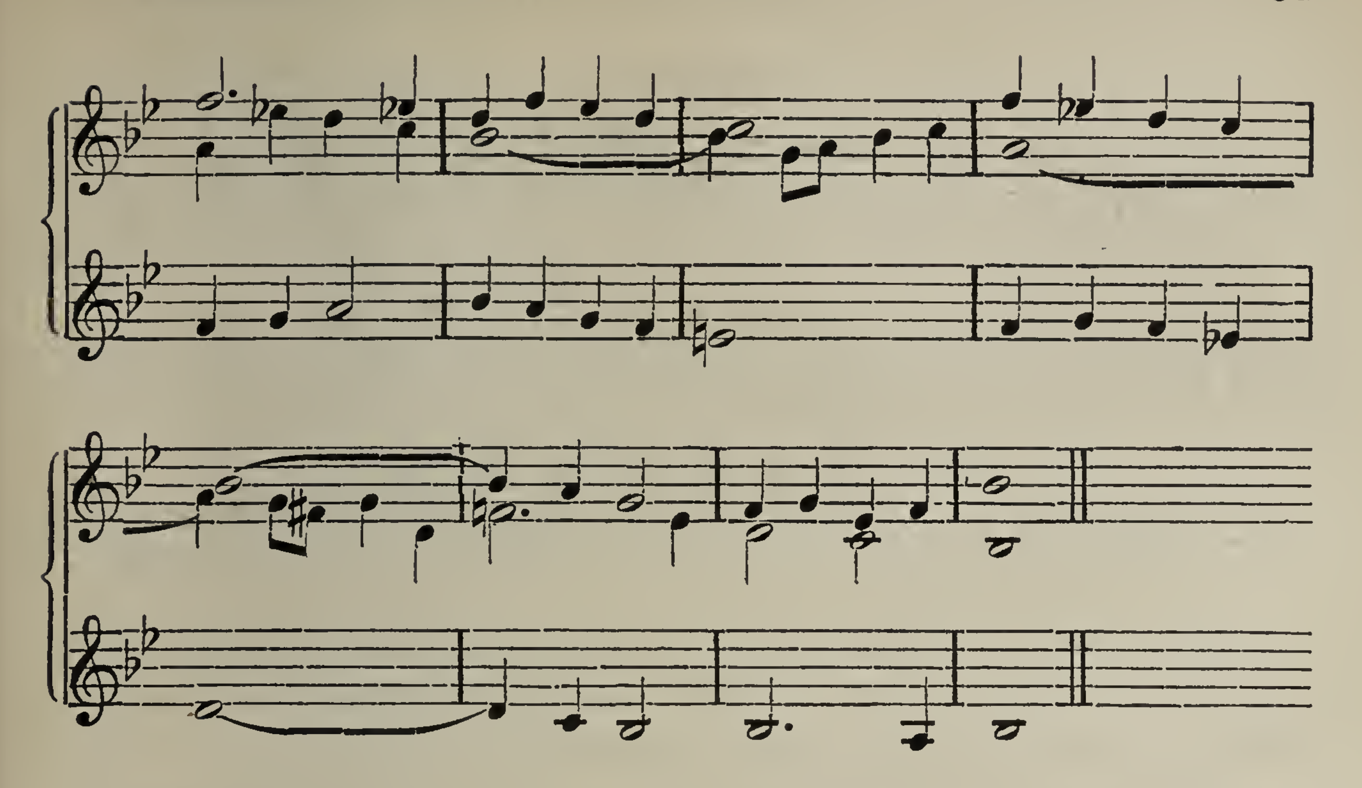




Dritte Umkehrung. Der Sopran wird eine Octave tiefer, Bass und Alt eine Octave höher gesetzt; der Sopran giebt nunmehr den Bass.

231.

Vierte Umkehrung. Der Bass wird eine Octave höher gesetzt, der Alt giebt den Bass in dieser Umkehrung.

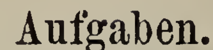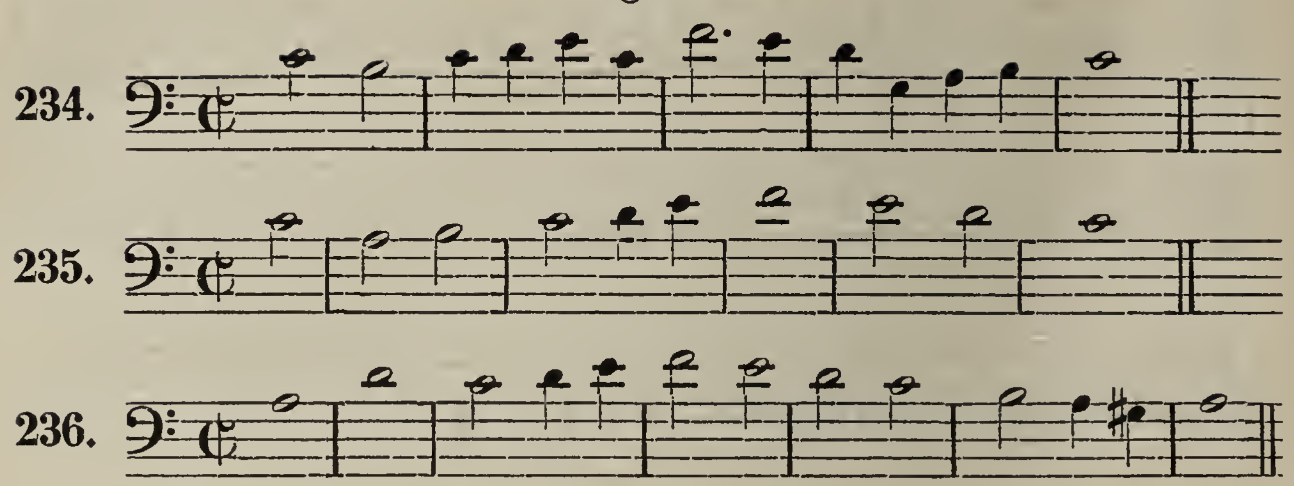




Fünfte Umkehrung. Der Bass wird eine Octave höher, der Sopran eine Octave tiefer gesetzt. Der Bass wird Sopran, der Sopran wird Bass.

233.

3.
2.
1.



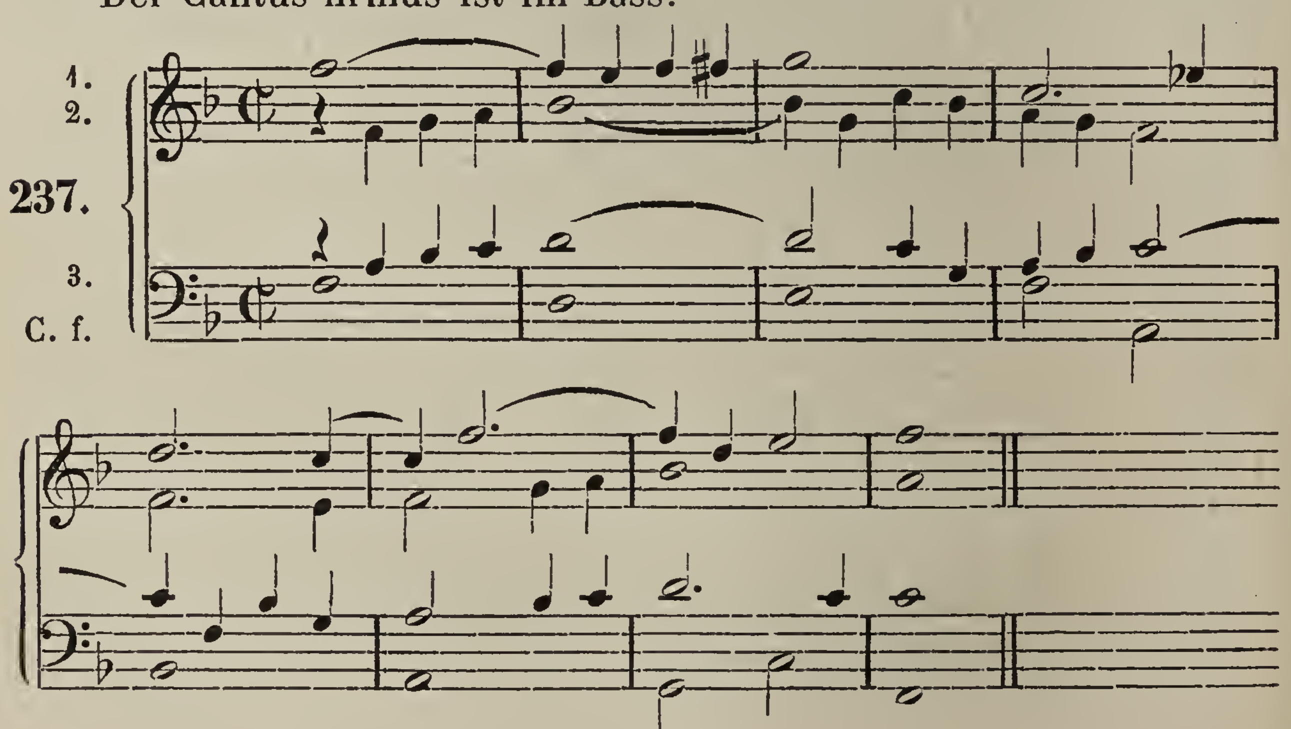
Aufgaben.

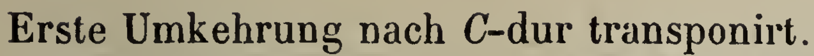


Nachdem der Schüler den Cantus firmus dieser Aufgaben bearbeitet hat, versuche er selbstständig derartige dreistimmige Sätze zu erfinden, welche fünf Umkehrungen zulassen.

Sollen im vierstimmigen Satze zu einem Cantus firmus die obern drei Stimmen im dreifachen Contrapunkt der Octave gesetzt werden, so ist die Arbeit in mancher Beziehung eher leichter als die vorangegangenen dreistimmigen Aufgaben. Da keine der drei obern Stimmen in irgend einer Umkehrung den Bass zu geben hat, so können wir die Quinte des Dreiklangs allerorten gebrauchen. Ja selbst der Vorhalt der None vor der Octave kann unter Umständen zur Anwendung gebracht werden, wie wir sogleich im folgenden Beispiel (Takt 5 und 7) zeigen werden. Eine oder die andre gelegentliche schnell vorübergehende Kreuzung der Stimmen in einer der fünf Umkehrungen wird, zumal in den Mittelstimmen hier gar nicht ins Gewicht fallen. Transpositionen einzelner Umkehrungen werden selbstverständlich zum Zwecke der Ausführung durch Singstimmen nothwendig werden.

Der Cantus firmus ist im Bass.





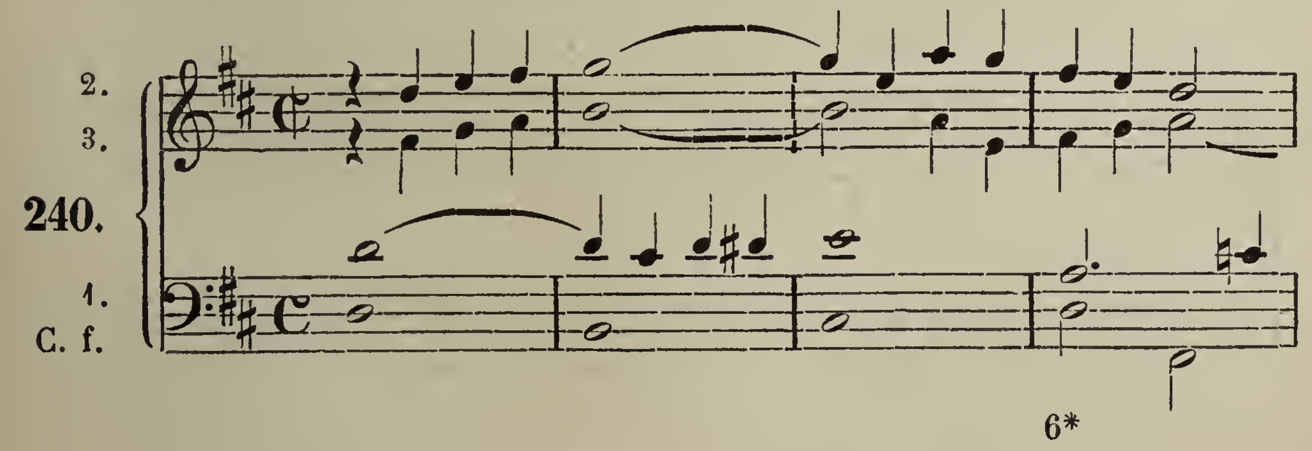
Erste Umkehrung nach *C*-dur transponirt.

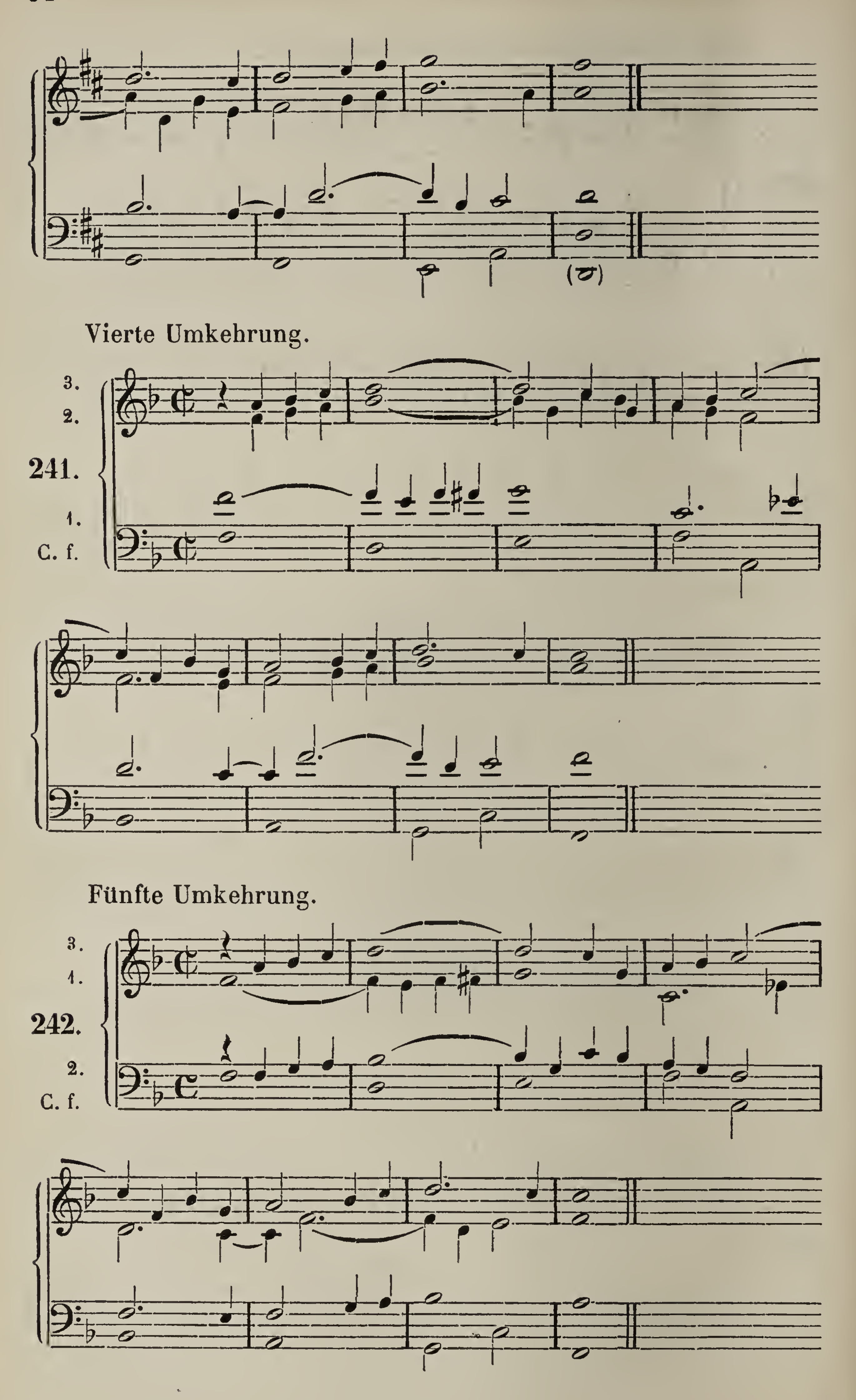
1.
3.
238.
2.
C. f.

Zweite Umkehrung.

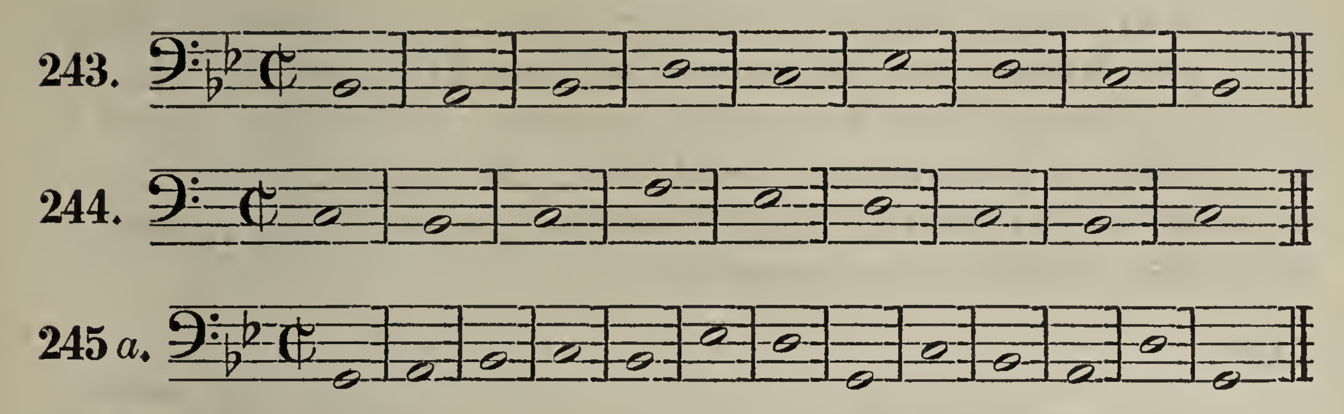
2.
1.
239.
3.
C. f.

Dritte Umkehrung nach *D*-dur transponirt.




Vierte Umkehrung.
3.
2.
241.
1.
C. f.
Fünfte Umkehrung.
3.
1.
242.
2.
C. f.

Aufgaben.



Der vierfache Contrapunkt in der Octave.

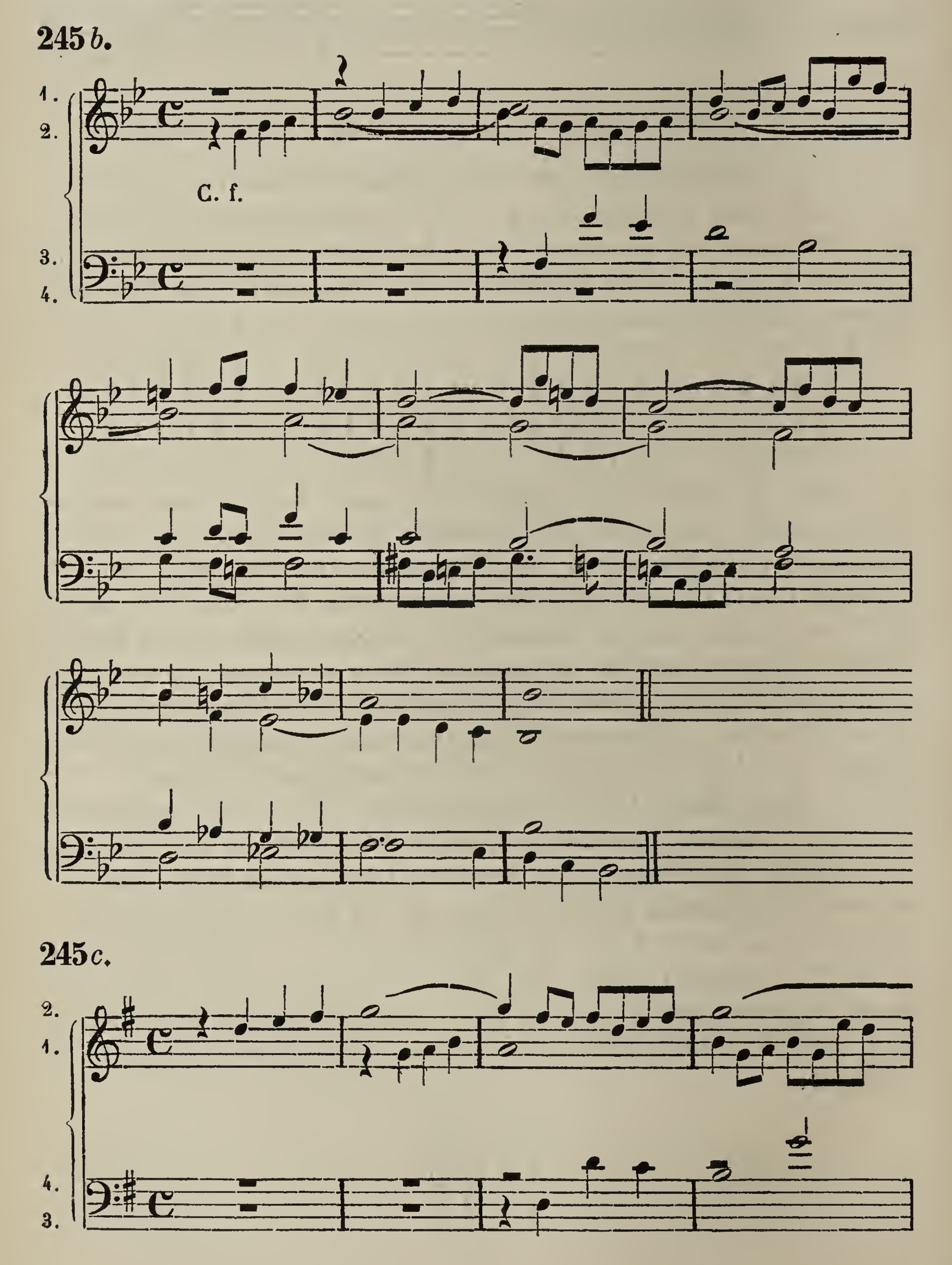
§ 25. Bei dieser Art des Contrapunkts müssen die vier Stimmen ausser der Grundstellung in 23 Umkehrungen zu versetzen sein. Es muss also derselbe Satz in folgenden 24 Gestaltungen erscheinen können. (Wir bezeichnen der Kürze halber die Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass mit den Zahlen 1. 2. 3. 4.)

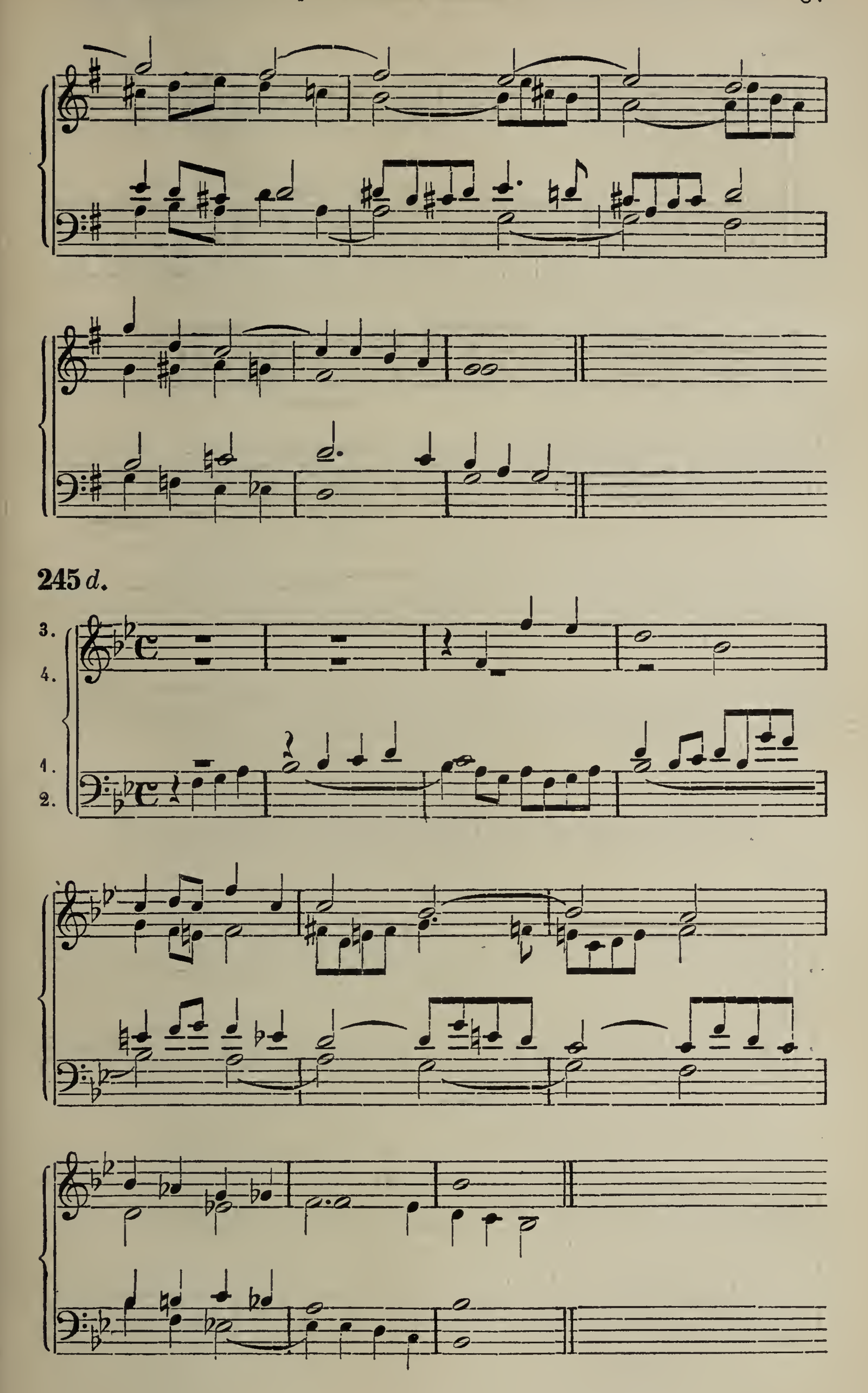
1 1 1 1 1 1	2 2 2 2 2 2	3 3 3 3 3 3	4 4 4 4 4 4
2 2 3 3 4 4	1 1 3 3 4 4	1 1 2 2 4 4	1 1 2 2 3 3
3 4 2 4 3 2	3 4 1 4 3 1	2 4 1 4 1 2	2 3 1 3 1 2
4 3 4 2 2 3	4 3 4 1 1 3	4 2 4 1 2 1	3 2 3 1 2 1

Auch in diesem Falle haben wir neue Regeln nicht aufzustellen; wohl aber muss die strengste Beobachtung aller früher aufgestellten Bedingungen des doppelten Contrapunkts für das Verhältnis aller vier Stimmen zu einander eintreten, wenn die Versetzungen sich als brauchbar erweisen sollen. In der Praxis werden solche 23 mal zu verkehrende Sätze selten zur Anwendung kommen. Keinesfalls aber wird man alle Versetzungen, selbst, wenn dieselben vollkommen brauchbar sind, innerhalb eines Tonstückes bringen. Es würde dies nur Monotonie erzeugen. Wir rathen daher diese Art des Contrapunkts nicht allzu andauernd arbeiten zu lassen. Dagegen empfehlen wir dringend die Übungen im dreifach doppeltem Contrapunkte. Dergleichen Sätze kommen — wie wir späterhin bei der Lehre von der Fuge sehen werden — in der Praxis sehr oft vor. Es folgt nun hier ein Beispiel im vierfachen Contrapunkt. Von den 24 Versetzungen wollen wir der Raumersparnis halber nur die vier hauptsächlichsten notiren. Es sind dies die Umkehrungen, in denen jede Stimme ihren Platz wechselt:

1 2 3 4
2 1 4 3
3 4 1 2
4 3 2 1

Die andern Versetzungen kann der Schüler selbst ausschreiben; er wird ersehen, dass, sobald alle Stimmen untereinander richtig nach den Regeln des doppelten Contrapunkts gesetzt sind, sich auch die Versetzungen brauchbar erweisen. Auch Beispiel 216 ist im vierfachen Contrapunkt gearbeitet; der Schüler kann zu den unter 217—222 notirten sechs Umkehrungen noch die andern 17 möglichen Umkehrungen ausschreiben.



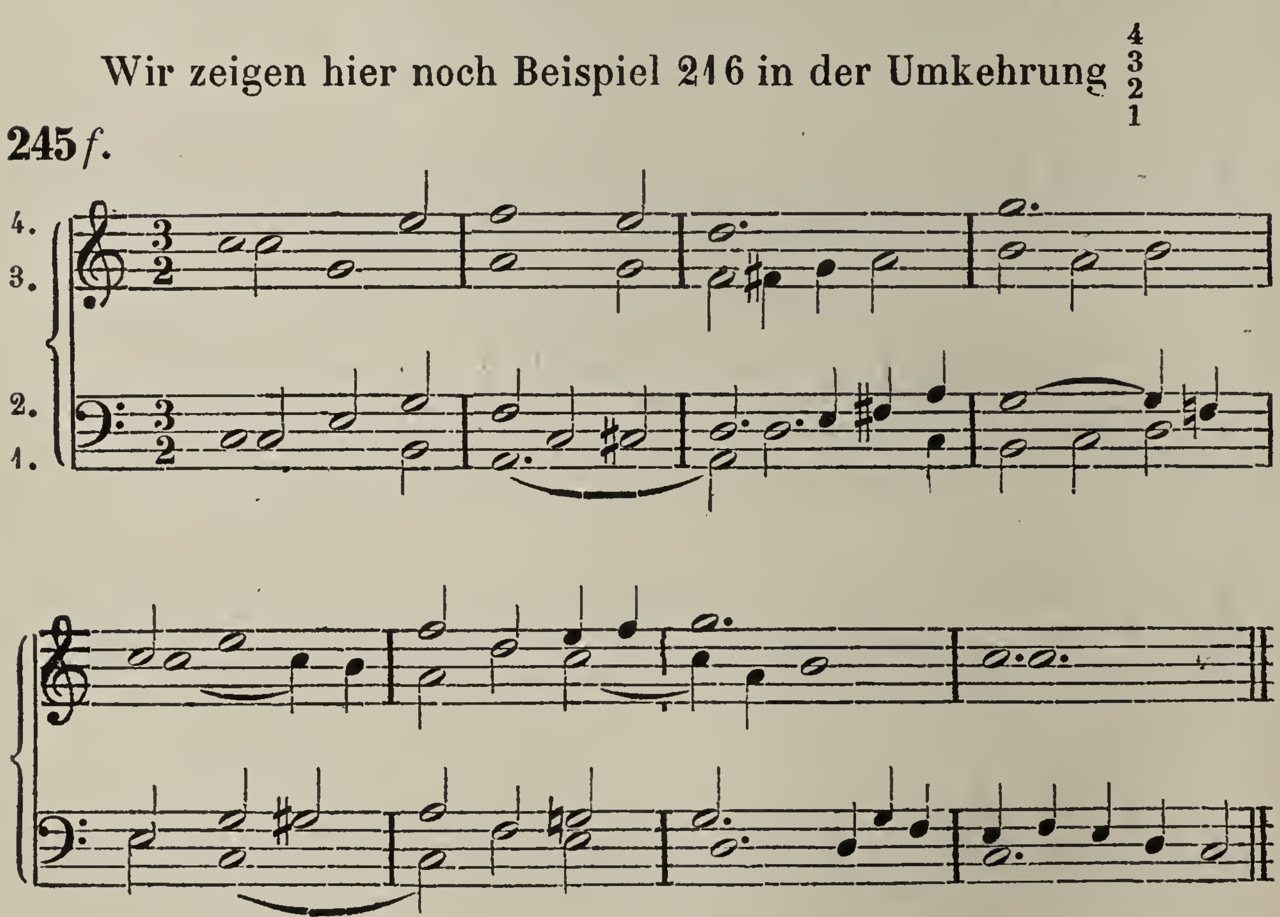

245 d.
3.
4.
1.
2.

245 *e.*

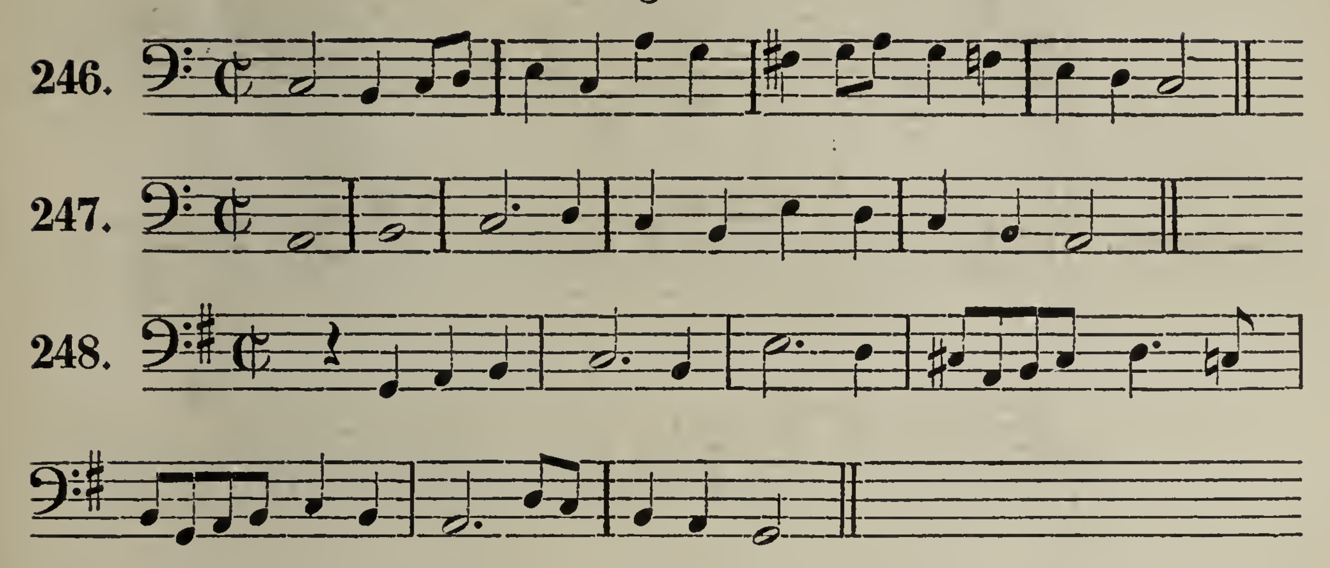
4.
3.

2.
1.

Wir zeigen hier noch Beispiel 216 in der Umkehrung 4 3 2 1



Aufgaben.



Der Schüler mag auch selbstständig derartige Sätze erfinden, welche im vierfach doppelten Contrapunkt gearbeitet sind.
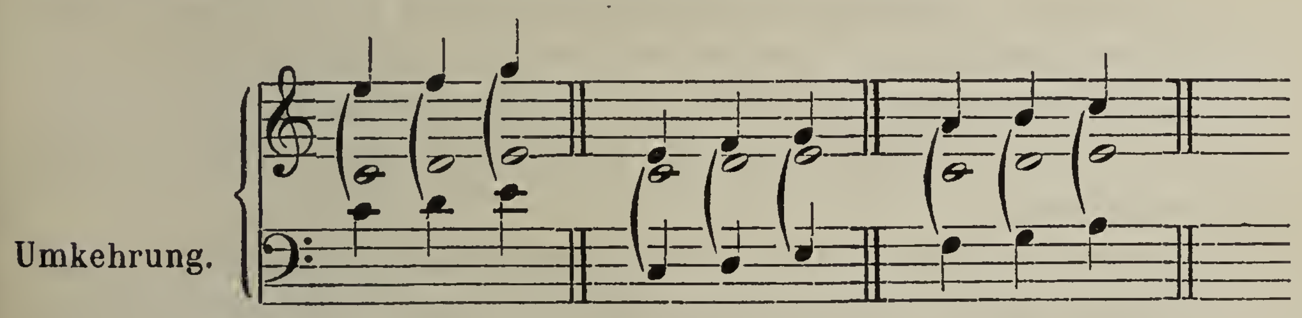
Zehntes Kapitel.

Der doppelte Contrapunkt in der Decime und Duodecime.
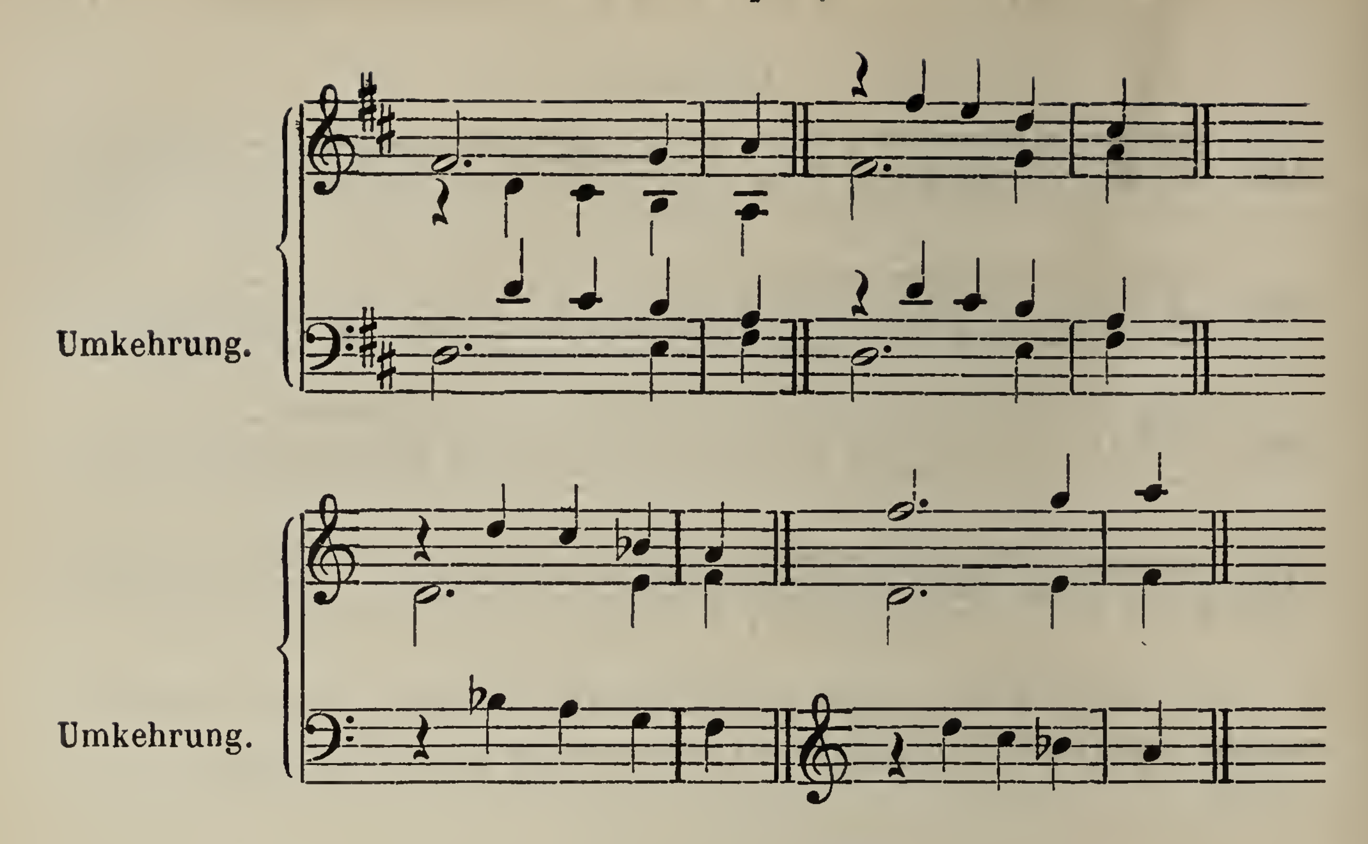
§ 26. Beim doppelten Contrapunkt in der Decime handelt es sich um die Versetzung einer Stimme um eine Decime oder Terz. Die Intervalle, welche bei der Umkehrung erscheinen, lassen sich aus der folgenden Zahlenreihe ersehen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

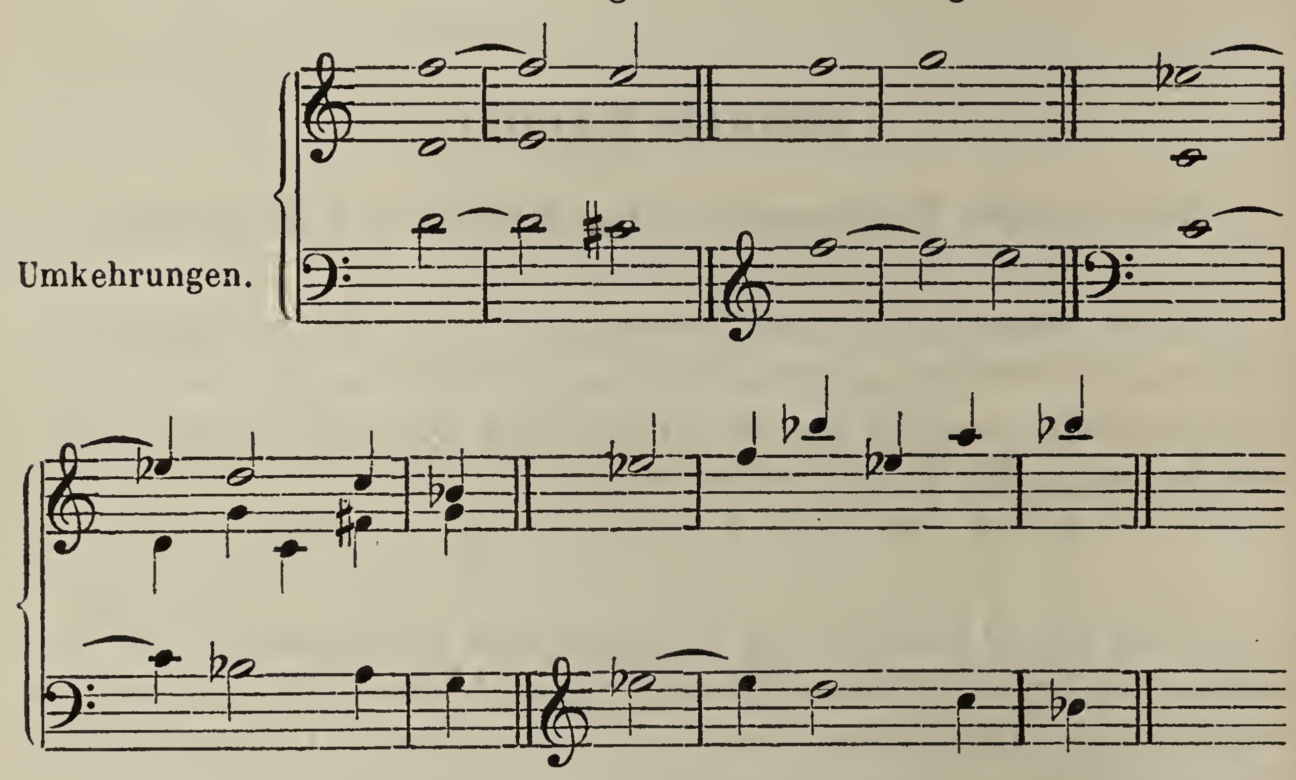
Dass bei dieser Art des Contrapunkts zwei Terzen oder Decimen oder zwei Sexten nicht aufeinanderfolgen dürfen, ist selbstverständlich. Es würden sonst bei der Versetzung Octavparallelen oder Einklänge oder Quintenparallelen entstehen.



Die Quarte und die Septime können nur durchgehend derart angewendet werden, dass die Quarte in die Quinte, die Septime in die Sexte geführt wird; z. B.



Der Nonenvorhalt wird folgendermassen aufgelöst:



Es ist klar, dass man sich beim doppelten Contrapunkt in der Decime nur der Gegen- und Seitenbewegung bedienen kann, weil diejenigen Intervalle, welche man in der graden Bewegung anwendet, Terzen, Sexten und Decimenfolgen hier ausgeschlossen bleiben müssen.

Ältere Lehrbücher stellen noch eine ganz beträchtliche Anzahl von Regeln auf über diejenigen Intervallfolgen, Vorhalte und Fortschreitungen, welche zu vermeiden und welche zu gestatten sind. Alle diese Regeln sind unbestreitbar richtig, aber sie dienen meist nur dazu — wie wir aus langjähriger Lehrerfahrung wissen —

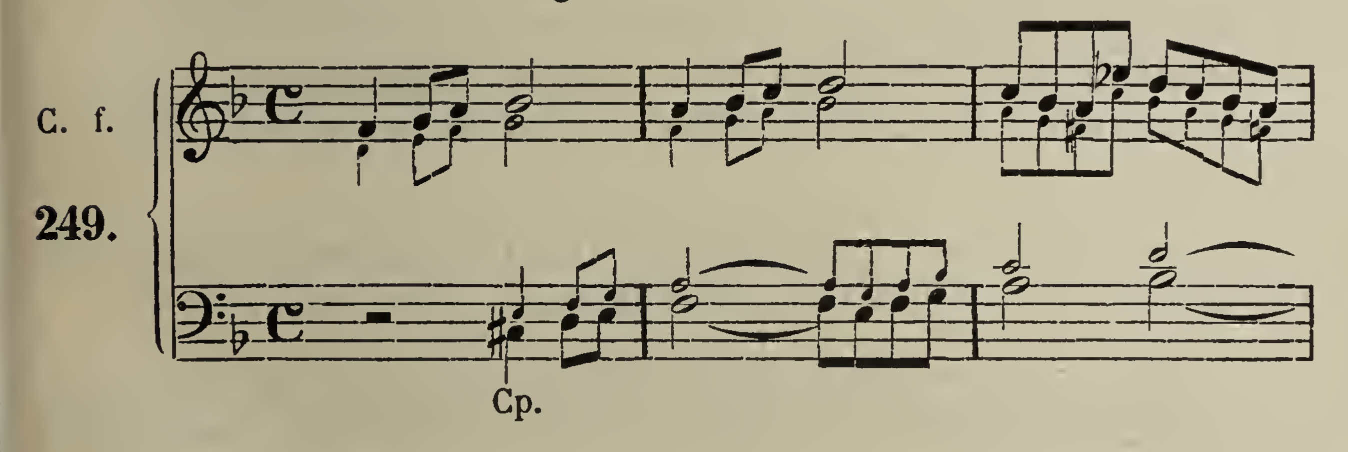
den Schüler zu verwirren. Wir stellen für den doppelten Contrapunkt in der Decime nur eine einzige Regel auf; diese enthält Alles, was für die Bildung solcher Contrapunkte nöthig ist:
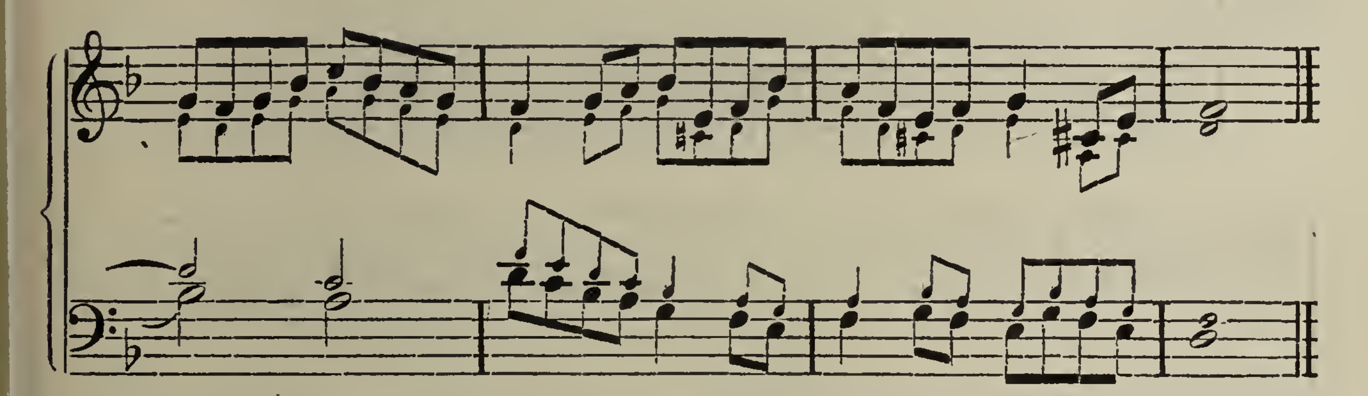
Man schreibe zu einer Oberstimme die untere Stimme derart, dass man ihr die obere Terz beifügen kann.

Oder, man schreibe zu einer Unterstimme die obere derart, dass man ihr die untere Terz beifügen kann.

Sind dabei die Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave beobachtet, so wird man die Stimmen eines in der oben bezeichneten Art gearbeiteten Satzes auch in der Decime umkehren können.

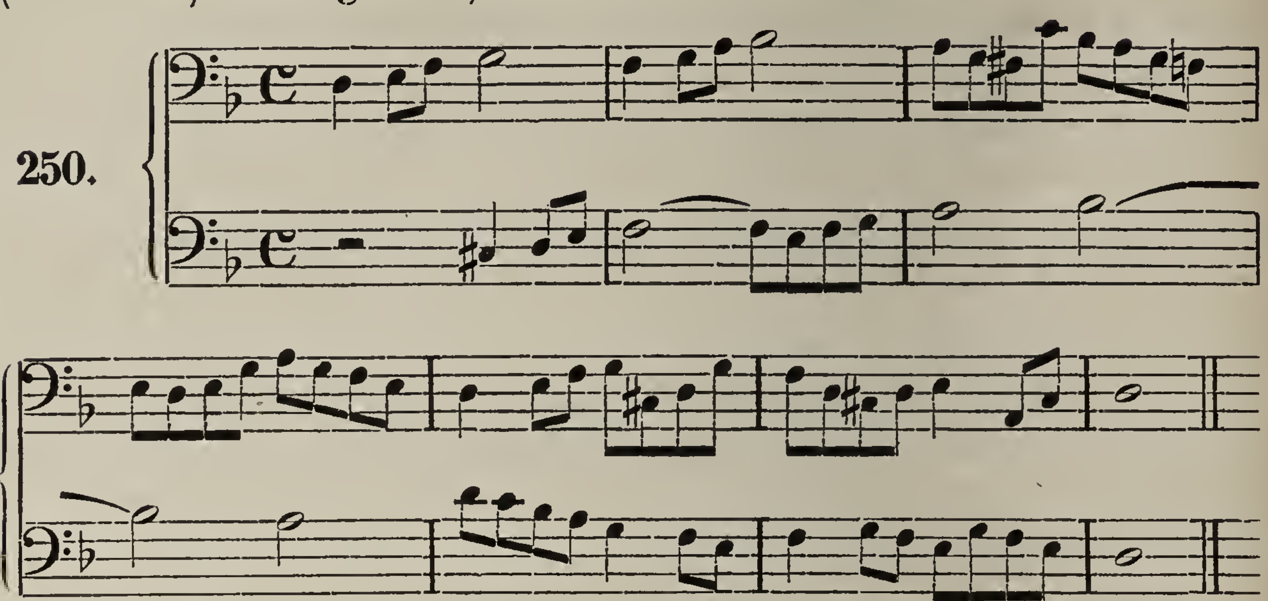
Betrachten wir das folgende Sätzchen.
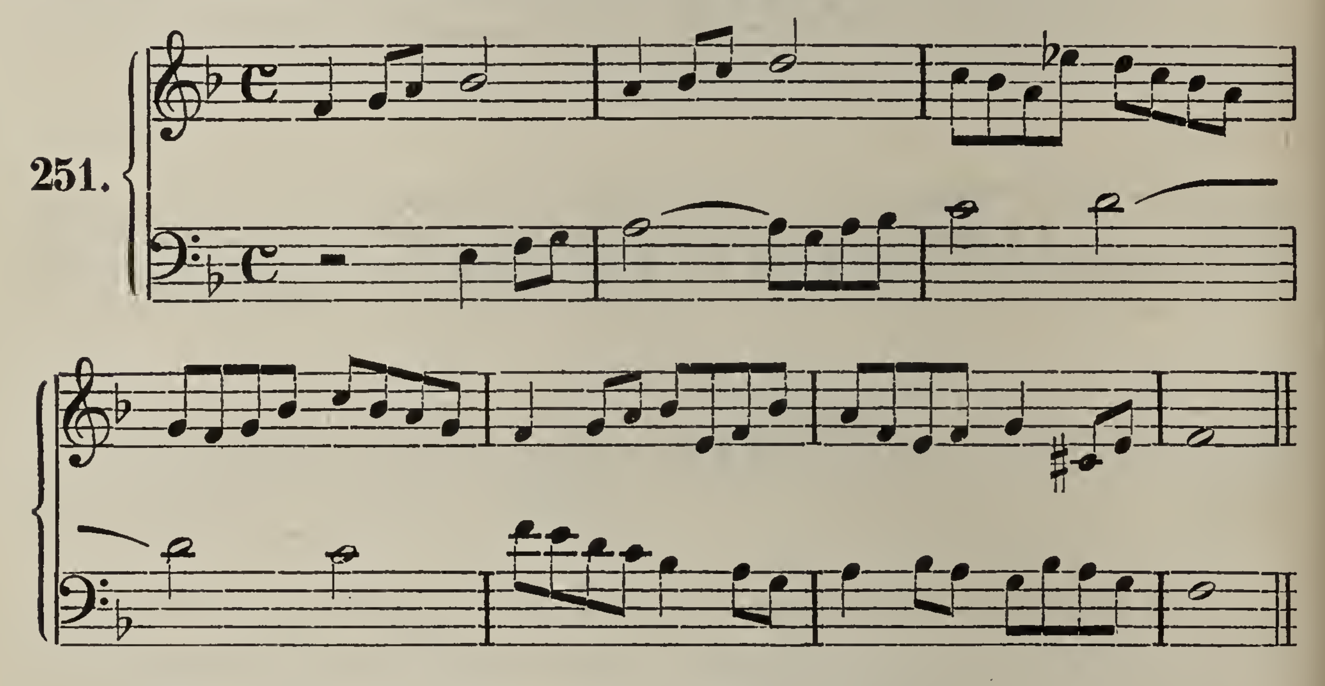




Wir haben zu dem Cantus firmus der Oberstimme die Unterstimme derart gesetzt, dass wir sowohl der Oberstimme die untere Terz, als auch der Unterstimme die obere Terz beifügen können. Da die Stimmen nach den Gesetzen des doppelten Contrapunkts in der Octave gearbeitet sind, so können wir nunmehr jede Stimme um eine Decime oder — was dasselbe ist — um eine Terz versetzen. Wir zeigen dies in den folgenden Beispielen.

Erste Art der Umkehrung. Die Oberstimme wird eine Decime (oder Terz) tiefer gesetzt, die Unterstimme bleibt.
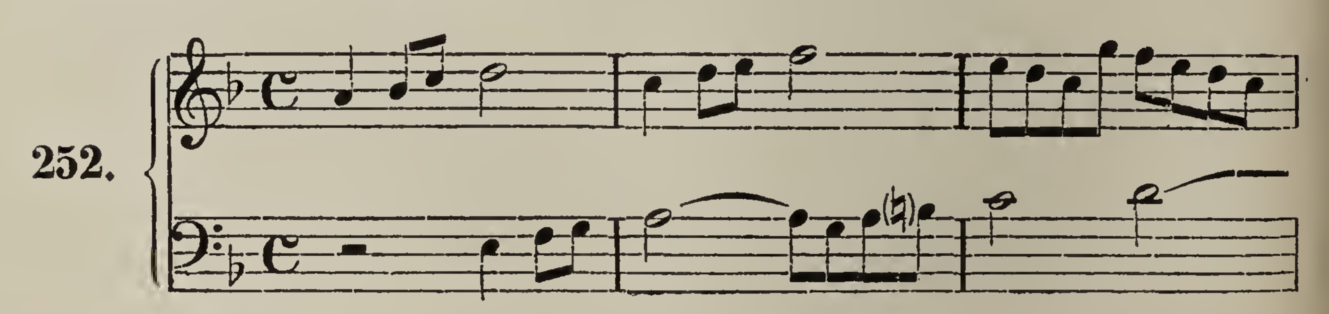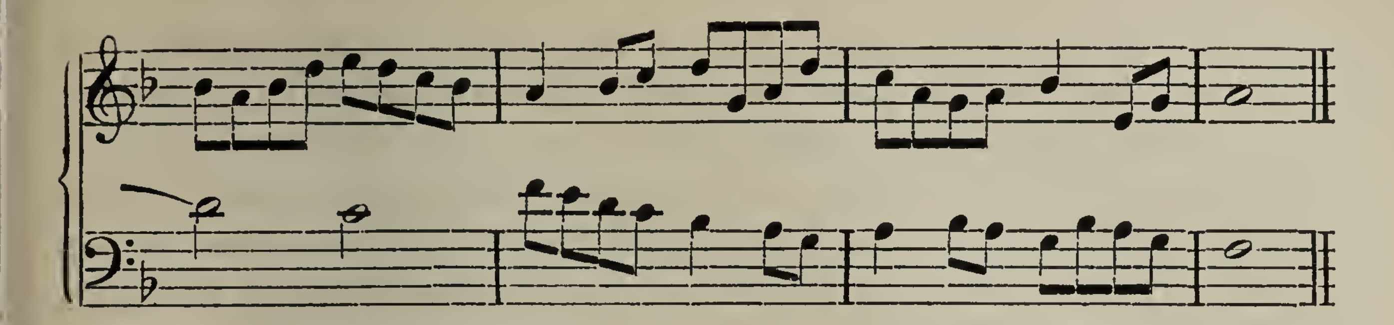


Zu dieser wie zu den folgenden Umkehrungen müssen selbstverständlich eine oder zwei freie Stimmen hinzugesetzt werden. Zweistimmig sind derartige Contrapunkte in der Praxis nicht zu verwenden.

Zweite Art der Umkehrung. Die Oberstimme bleibt, die Unterstimme wird eine Terz (oder Decime) höher gesetzt.

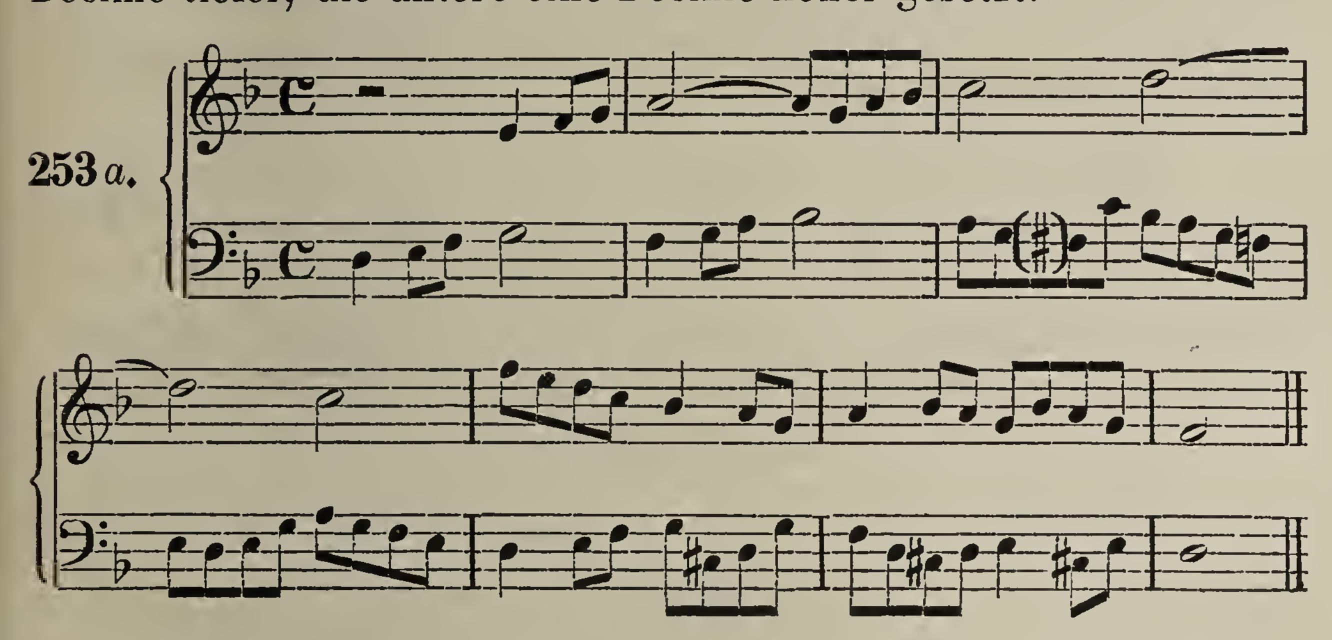


Dritte Art der Umkehrung. Beide Stimmen werden um eine Terz (oder Decime) höher gesetzt.
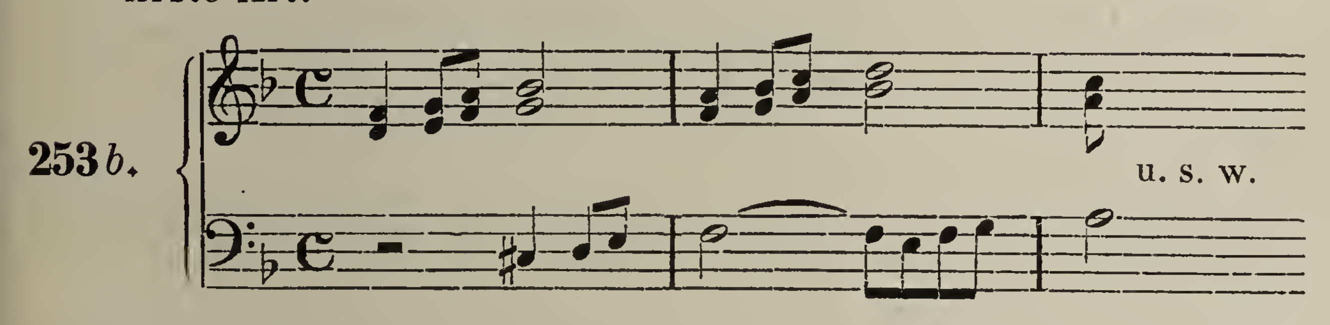




Vierte Art der Umkehrung. Die obere Stimme wird eine Decime tiefer, die untere eine Decime höher gesetzt.
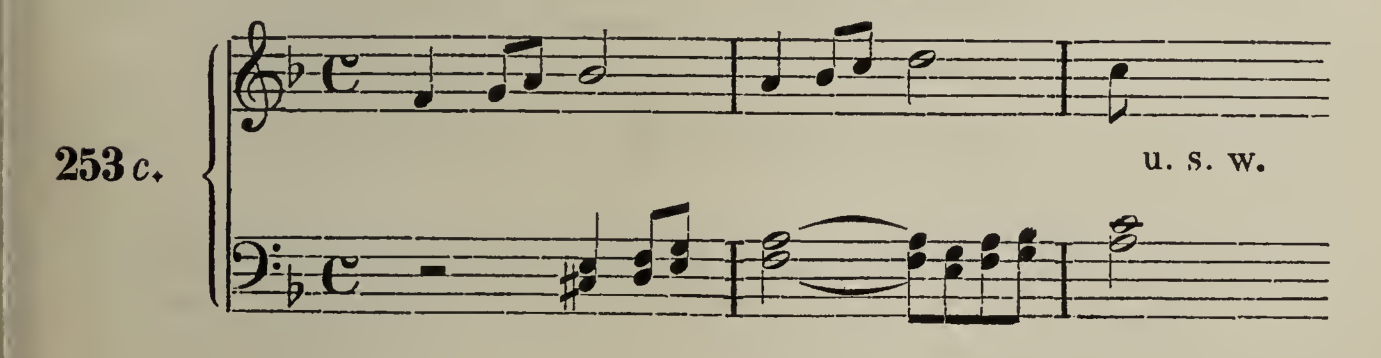


Dreistimmig können wir das Beispiel in folgenden Gestaltungen mit einer im doppelten Contrapunkt der Octave gearbeiteten Stimme erhalten. Wir notiren hier nur die Anfänge; der Schüler mag dann zu seiner Belehrung das ganze Beispiel wie die Umkehrungen desselben ausschreiben.

Erste Art.

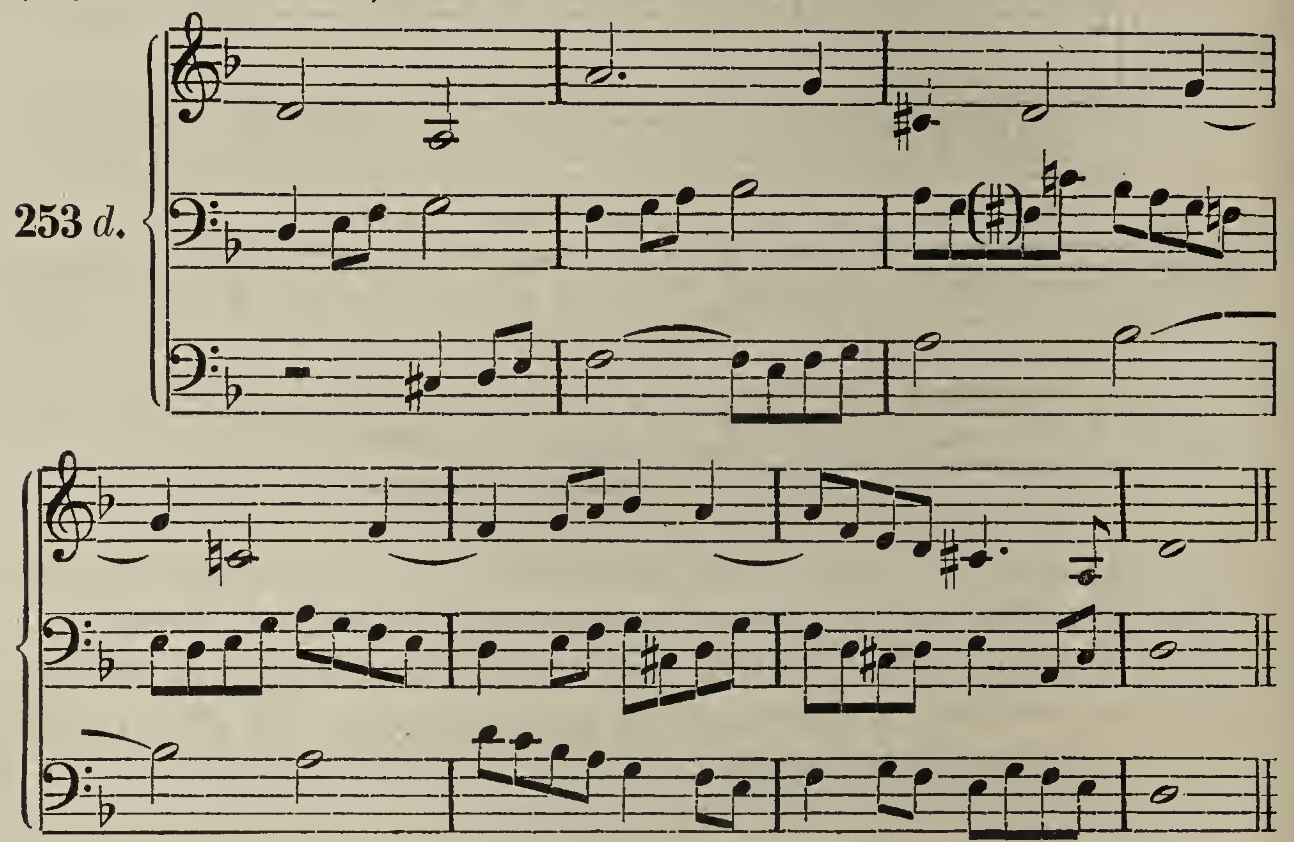


Zweite Art.



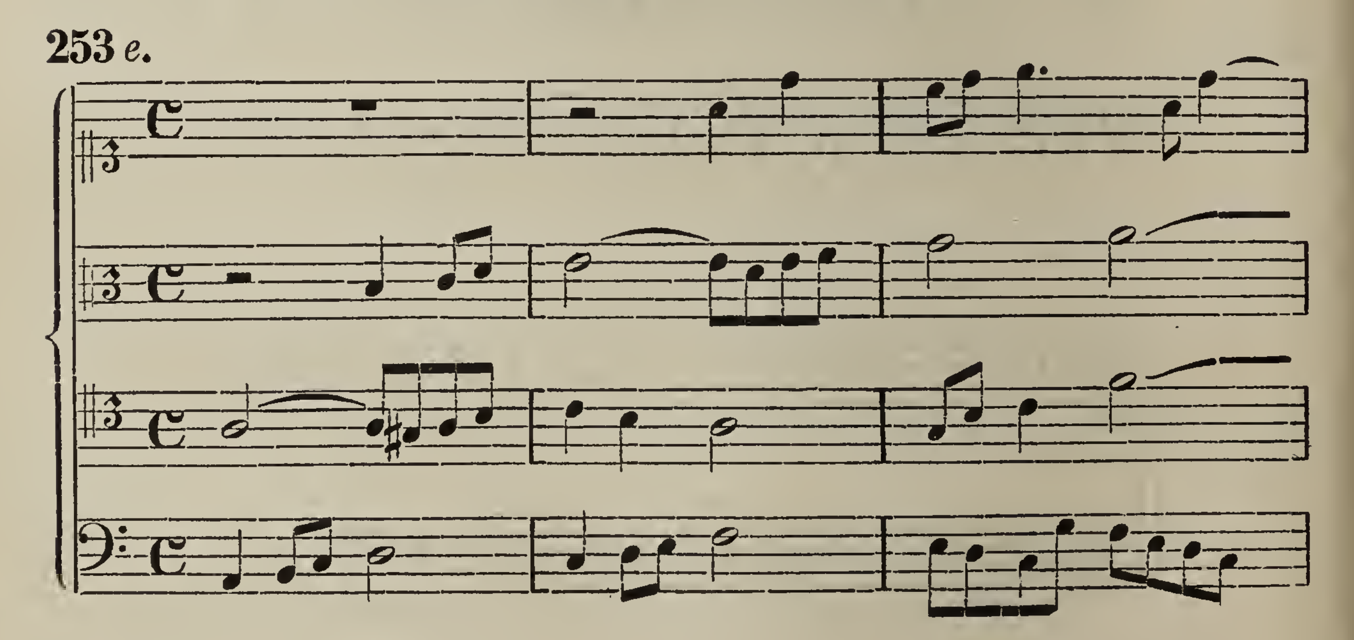
Es könnte aber auch eine freie nicht mit zu versetzende Stimme zum Contrapunkt als dritte Stimme beigefügt werden; diese muss alsdann bei jeder Umkehrung der beiden versetzten Stimmen als Mittel- oder Unterstimme entsprechend neu gesetzt werden. Ebenso kann man auch zwei freie Stimmen zu den beiden den doppelten Contrapunkt in der Decime enthaltenden Stimmen hinzufügen und diese freien Stimmen bei jeder Umkehrung entsprechend anders bilden. Wir zeigen dies, indem wir Beispiel 250 (die erste Umkehrung von 249) mit e i n e r freien Oberstimme und Beispiel 253 *a* die vierte Umkehrung mit z w e i freien Stimmen (Sopran und Tenor) notiren.

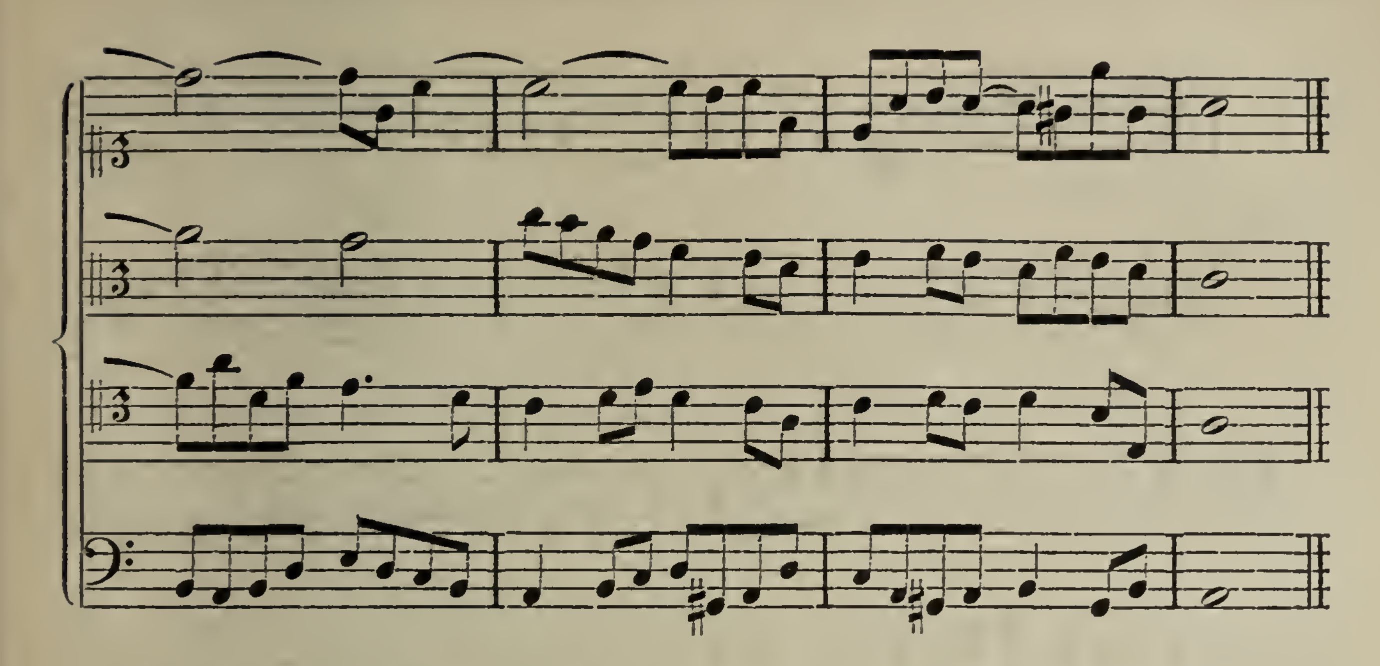
253 *d.*
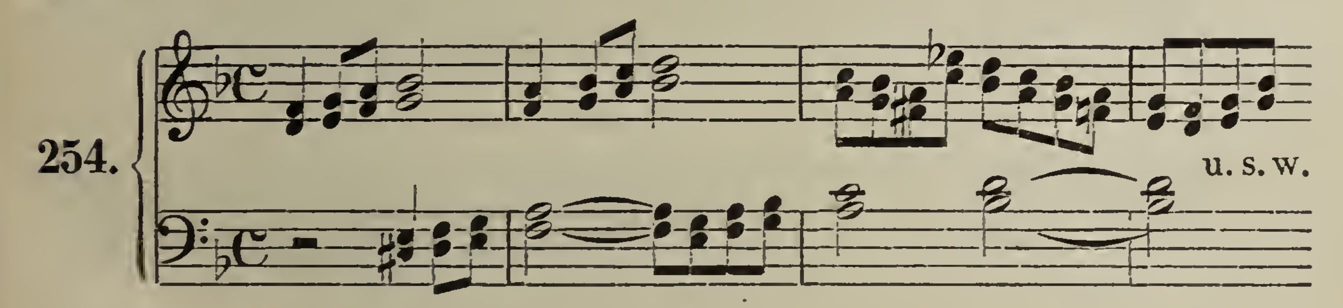


Der Ausführung durch Singstimmen halber transponiren wir die Umkehrung 253 *a* hier nach *a*-moll:

253 *e.*

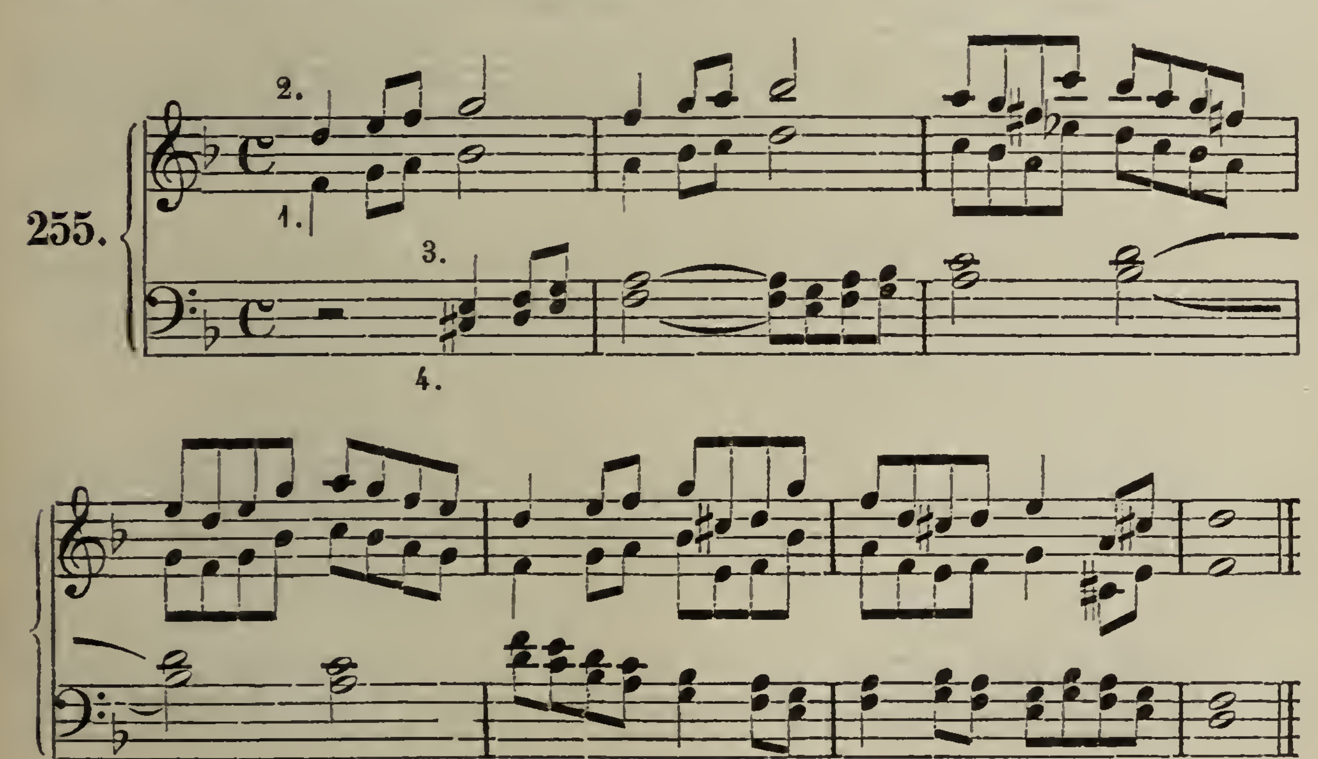




Es ist selbstverständlich, dass man bei dieser Art des doppelten Contrapunkts den Satz auch vierstimmig geben kann, indem man die beiden Arten, ihn dreistimmig darzustellen, verbindet; z. B.



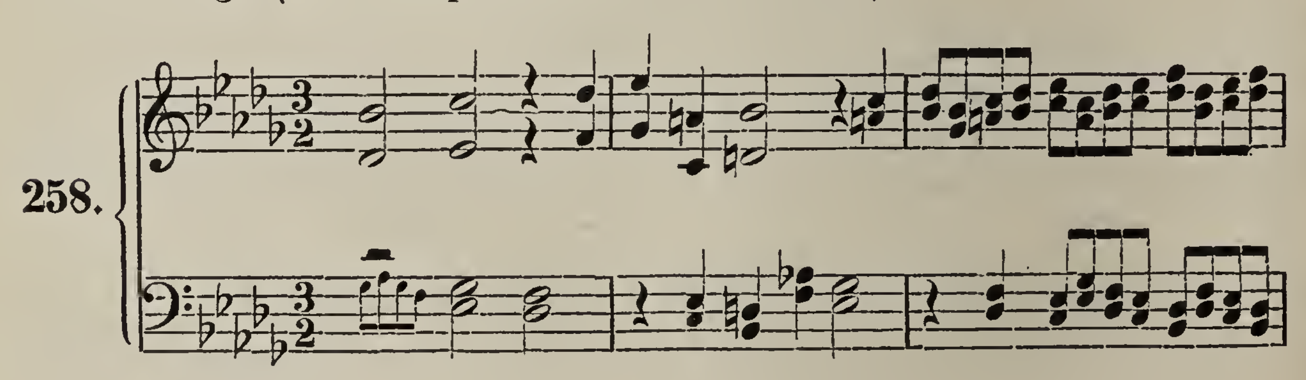
Wir haben dies im Beispiel 249 mit kleinen Noten bereits angedeutet und geben hier drei Umkehrungen des Sätzchens. Dabei stellt sich heraus, dass es überhaupt keinen andern dreifachen und vierfachen Contrapunkt giebt, als den in der Octave.

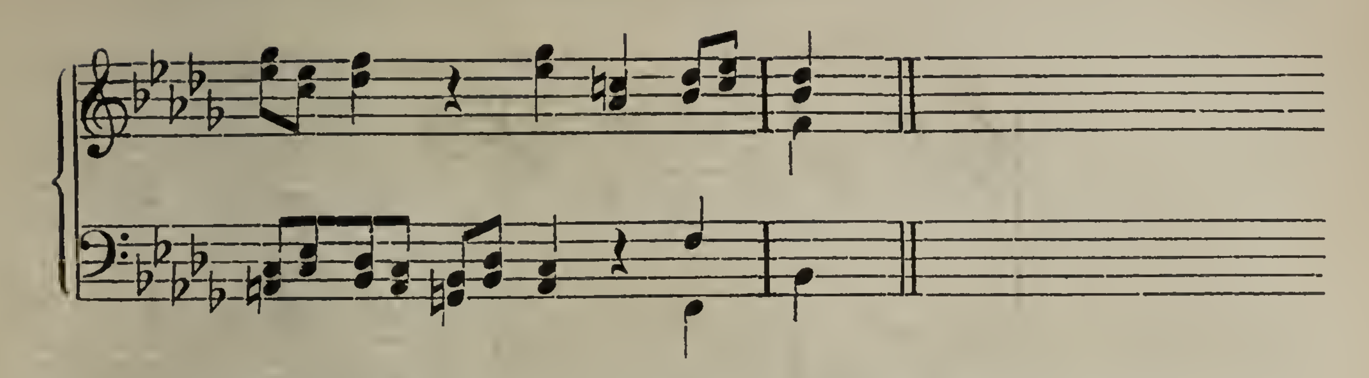


256.

257.

Wir fügen hier noch ein Beispiel der Anwendung eines solchen doppelten Contrapunkts bei; es ist dies die Engführung aus Bachs *B*-moll Fuge (wohltemperirtes Clavier Th. II.).





Der Schüler versuche nunmehr Sätzchen im doppelten Contrapunkt der Decime selbstständig zu erfinden.

Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime.

§ 27. Aus der Vergleichung der beifolgenden Zahlen- und Notentafel ergiebt sich, dass die Prime und Octave sich bei der Umkehrung in die Duodecime uud Quinte, die Undecime in die Secunde, die Decime in die Terz u. s. w. umwandeln und ebenso vice versa.

12. 11. 10. 9. 8. 7.

Umkehrung nach oben.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Umkehrung nach unten.

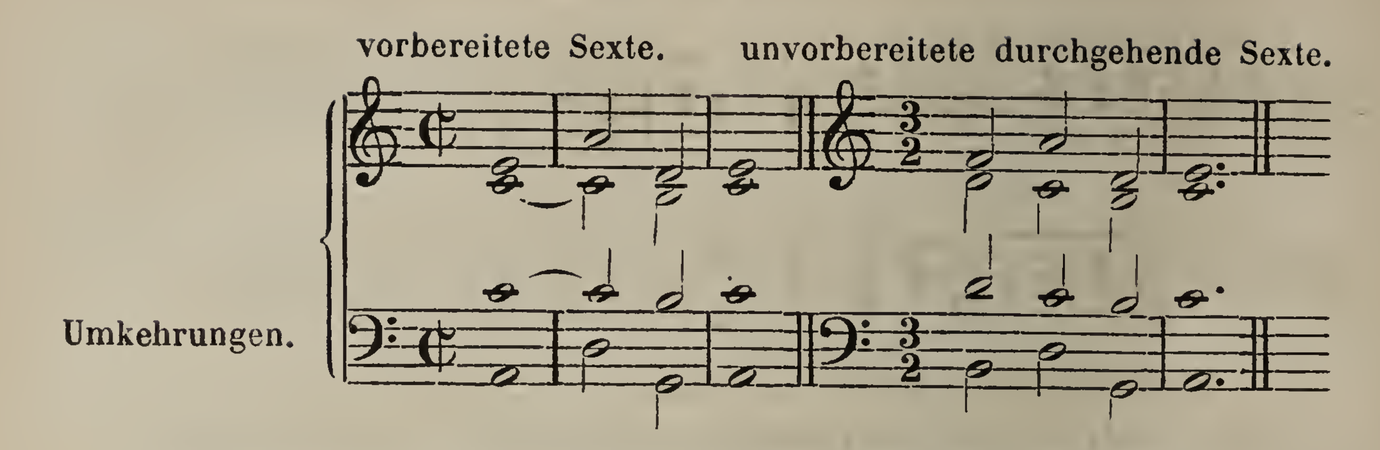
12. 11. 10. 9. 8. 7.

6. 5. 4. 3. 2. 1.

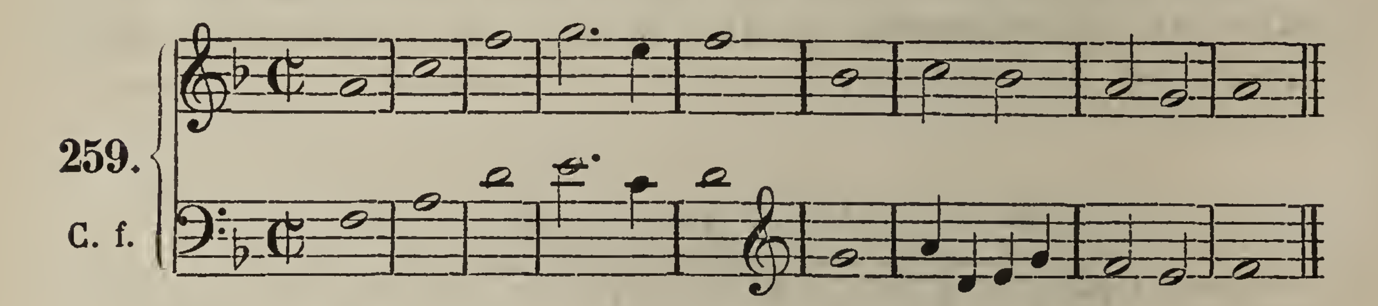
7. 8. 9. 10. 11. 12.

6. 5. 4. 3. 2. 1.

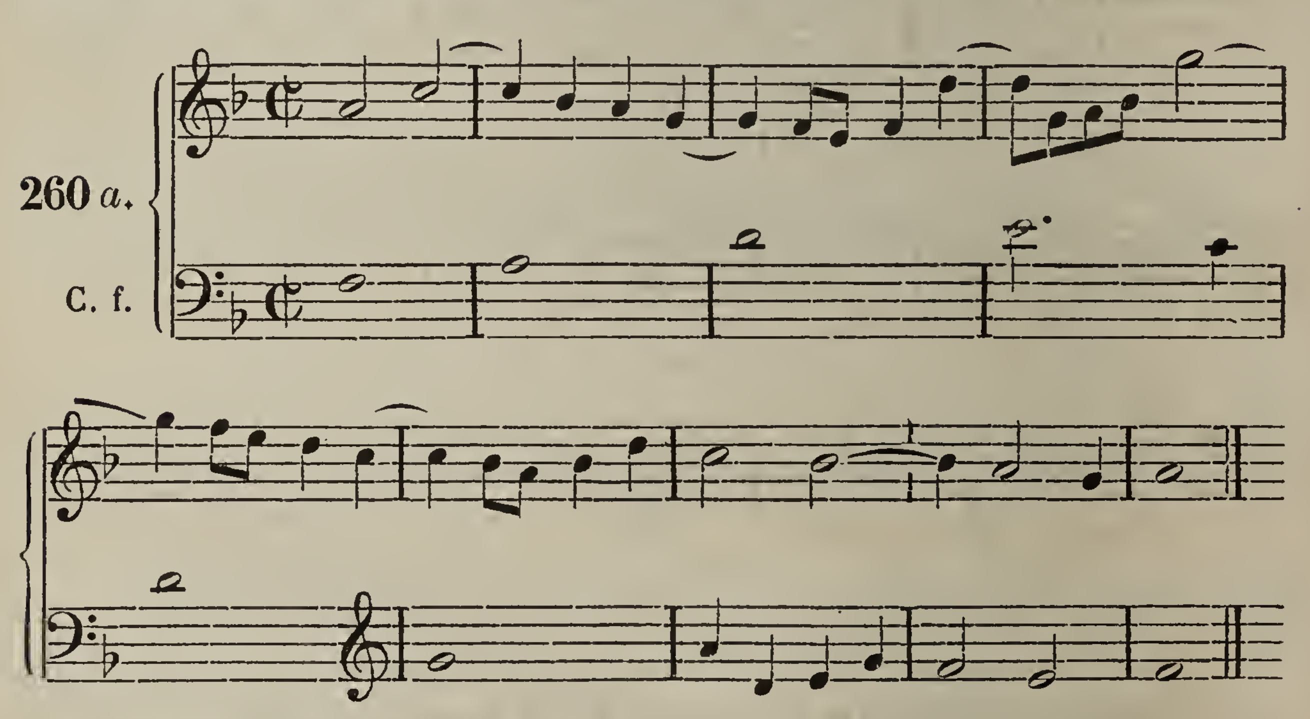
Da die Sexte durch die Umkehrung zur Septime wird, so muss sie jedesmal vorbereitet und eine Stufe abwärts geführt werden; als durchgehende Note in der Richtung nach unten braucht sie nicht vorbereitet zu sein; z. B.



Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime beruht wesentlich auf der Fortschreitung durch Terzen oder Decimen. Diese monotone Verbindung muss möglichst geschickt verdeckt und der Contrapunktstimme eine freie Bewegung gegeben werden. Wir zeigen dies dem Schüler an folgendem Beispiele. Man setzt zu den Noten des Cantus firmus zunächst fast nur die Terz oder Decime.

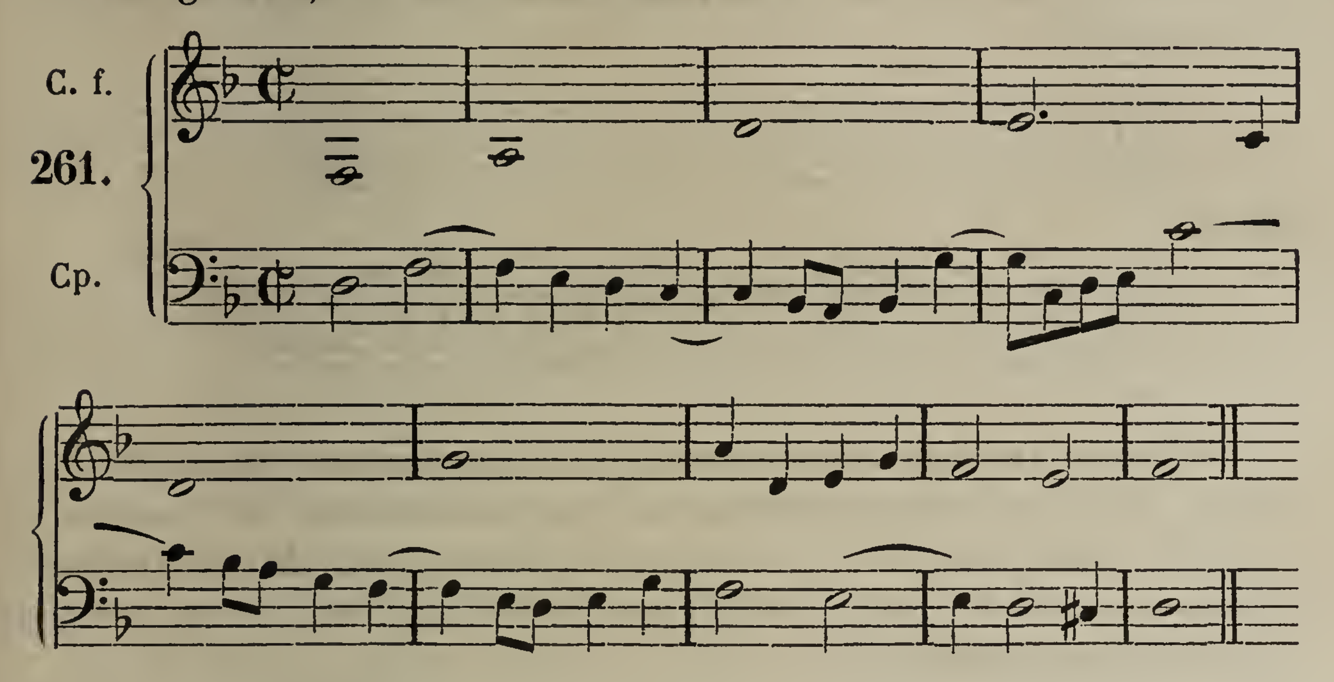


Nunmehr bildet man den Contrapunkt derart aus, dass die Fortschreitungen in Terzen und Decimen nach Möglichkeit verdeckt werden; z. B.

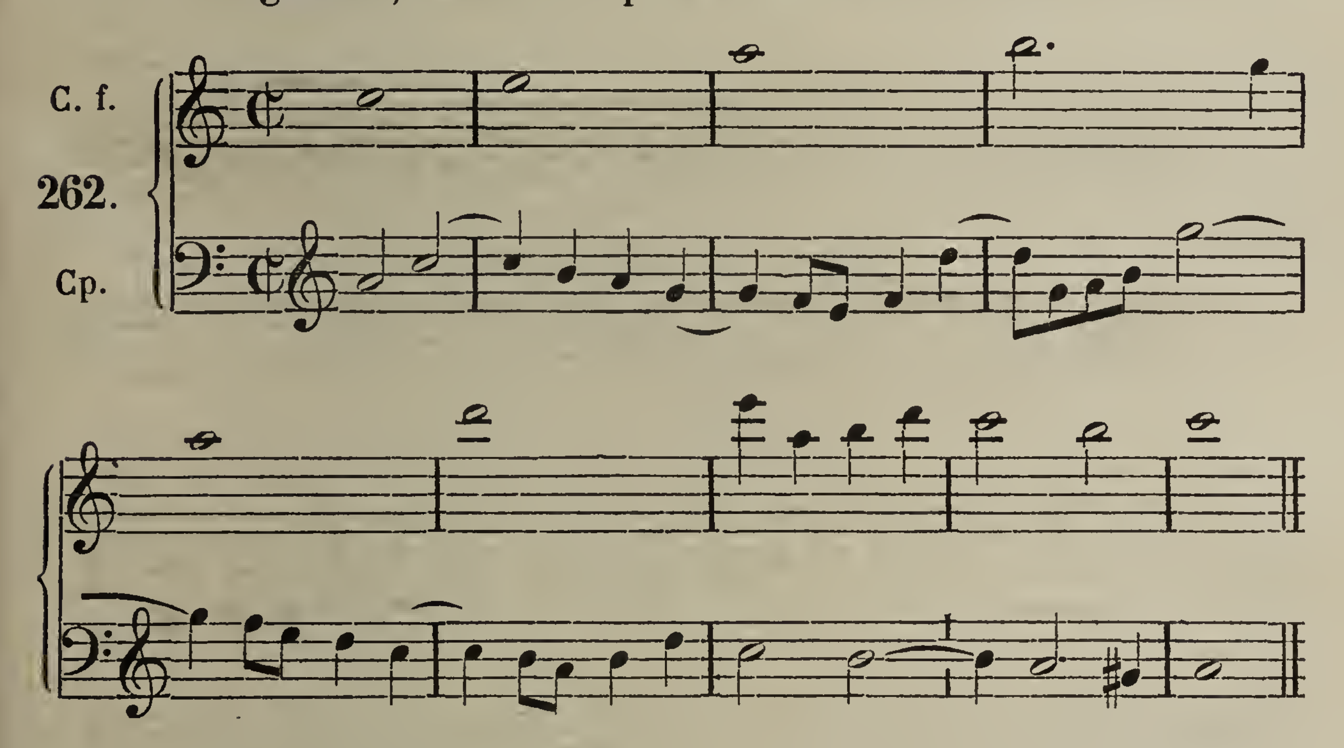


Von diesem Sätzchen können wir die folgenden vier Umkehrungen machen.

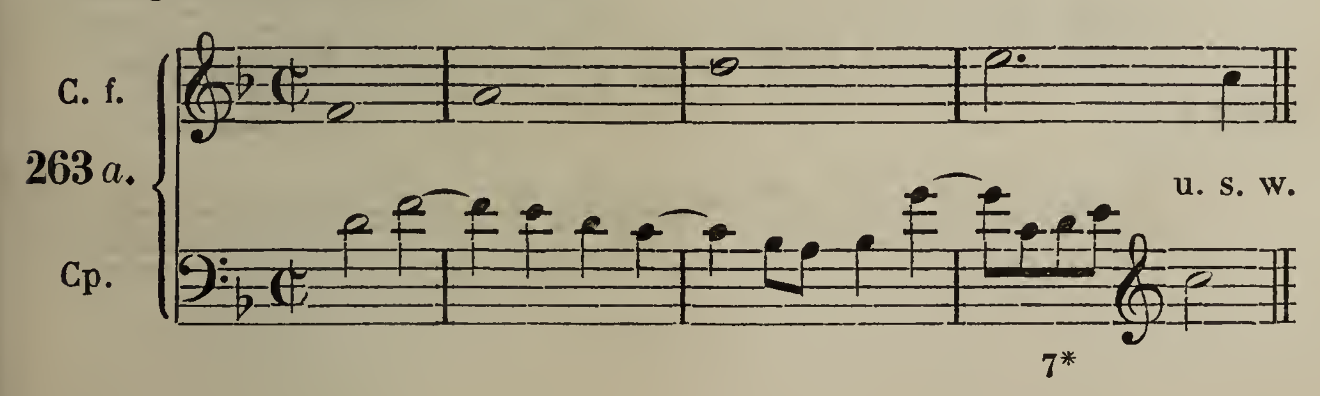
Erste Umkehrung. Der Contrapunkt wird in die untere Duodecime gesetzt, der Cantus firmus bleibt.



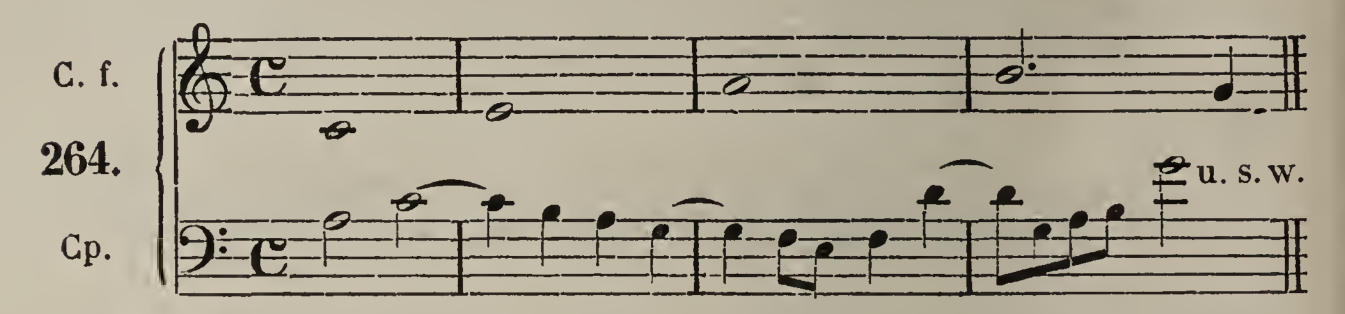
Zweite Umkehrung. Der Cantus firmus wird in die obere Duodecime gesetzt, der Contrapunkt bleibt.



Die dritte Art der Umkehrung wäre ganz der ersten entsprechend. Man setzt den Cantus firmus eine Octave höher, den Contrapunkt eine Quinte tiefer.



Die vierte Art der Umkehrung entspricht der zweiten; man setzt den Cantus firmus eine Quinte höher, den Contrapunkt eine Octave tiefer.



Diesen zweistimmigen Sätzen kann nunmehr eine dritte freie Stimme oder zwei freie Stimmen zugesetzt werden. Wir zeigen dies an Beispiel 260 *a*, in welchem wir eine freie Mittelstimme hinzufügen, und an der Umkehrung 263 *a*, der wir zwei freie Unterstimmen beifügen.

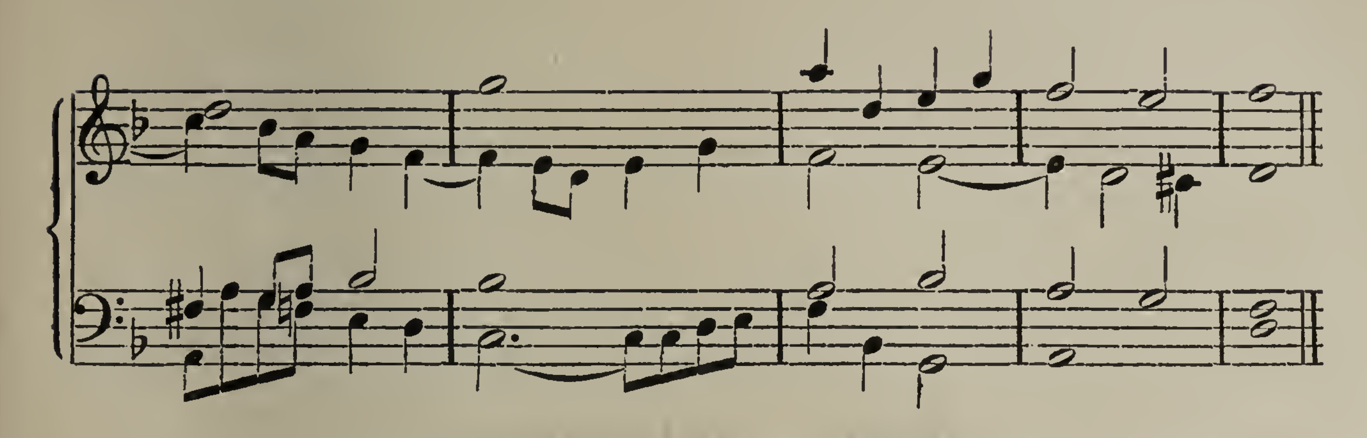
Der Cantus firmus ist eine Octave tiefer gesetzt, um Raum für die freie Mittelstimme zu geben.

Cp.

260 *b*.

C. f.

263 *b*.



Diese beiden freien Stimmen werden, eine Quinte höher gesetzt, auch für die Umkehrung des Beisp. 262 zu verwenden sein.

Einen dreifachen oder vierfachen Contrapunkt der Duodecime giebt es ebensowenig hier als beim doppelten Contrapunkt in der Decime. Wollte man zu einem doppelten Contrapunkte in der Duodecime eine dritte oder dritte und vierte Stimme bilden, welche gleichfalls mit versetzt werden sollen, so hätte man genau nach den Regeln zu verfahren, wie dieselben beim vierfachen Contrapunkt in der Octave angewendet werden mussten, und wie wir dies beim Beispiel 253 gethan haben. Alle diejenigen Vorhalte und durchgehenden Dissonanzen, welche dort vermieden werden mussten, müssen dann auch hier vermieden werden. Wir empfehlen dem Schüler, seine Übungen im doppelten Contrapunkt der Duodecime nur zweistimmig, und zwar ohne besondere Rücksichtsnahme auf den zweistimmigen Satz zu beginnen. Es kann zu jedem Beispiele eine freie dritte oder auch zwei freie Stimmen zugesetzt werden, wie dies in Beispiel 260 *b* und 263 *b* gezeigt wurde.

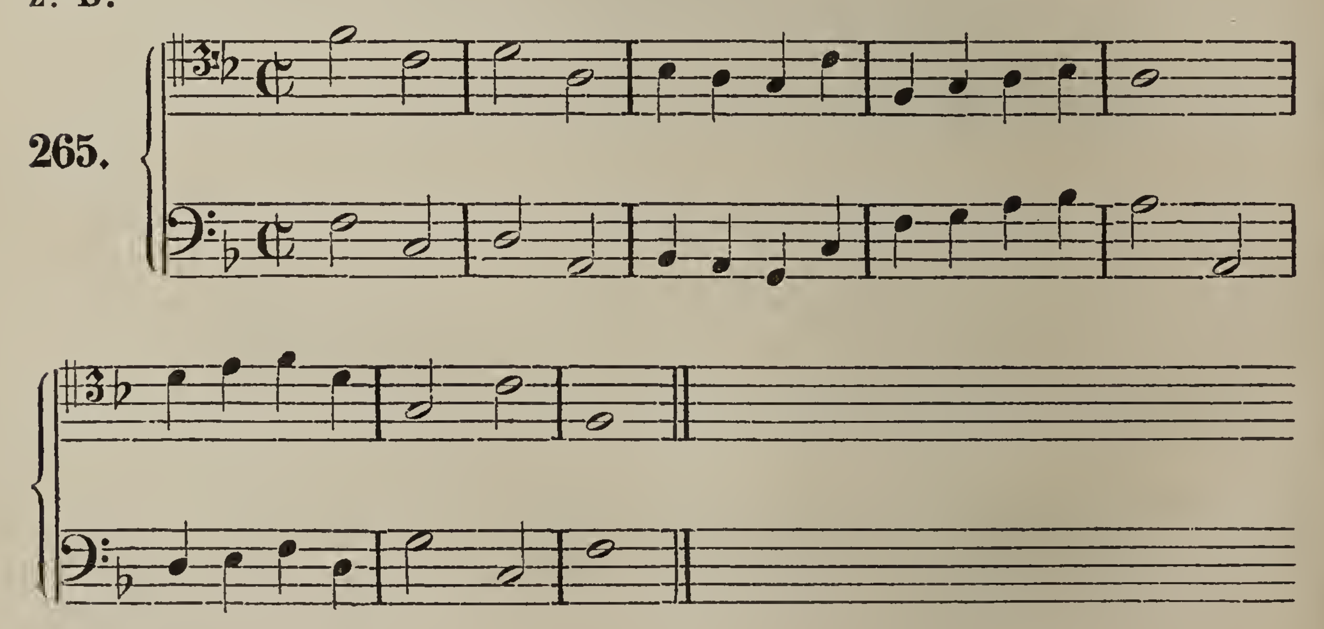
Dritte Abtheilung.

Elftes Kapitel.

Der Contrapunkt im Satze zu fünf, sechs, sieben und acht realen Stimmen.

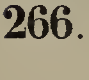
§ 28. Je gewissenhafter im drei- und zweistimmigen Satze alle Regeln und Grundsätze des strengen Stils beobachtet werden mussten, wenn der Satz gute Wirkung machen sollte, umsoweniger streng braucht man im mehr als vierstimmigen Satze zu verfahren. Je zahlreicher die Anzahl der Stimmen ist, um so freier kann man verdeckte Quinten und Octaven, Verdoppelung des Leittons, die Vorbereitung und Auflösung der Septime u. s. w. behandeln. Wird im Verlaufe eines mehr als vierstimmigen Gesangsstückes gelegentlich der Satz vier-, drei- oder zweistimmig, so treten alle für diese Stilarten gegebenen Regeln wieder in Kraft.

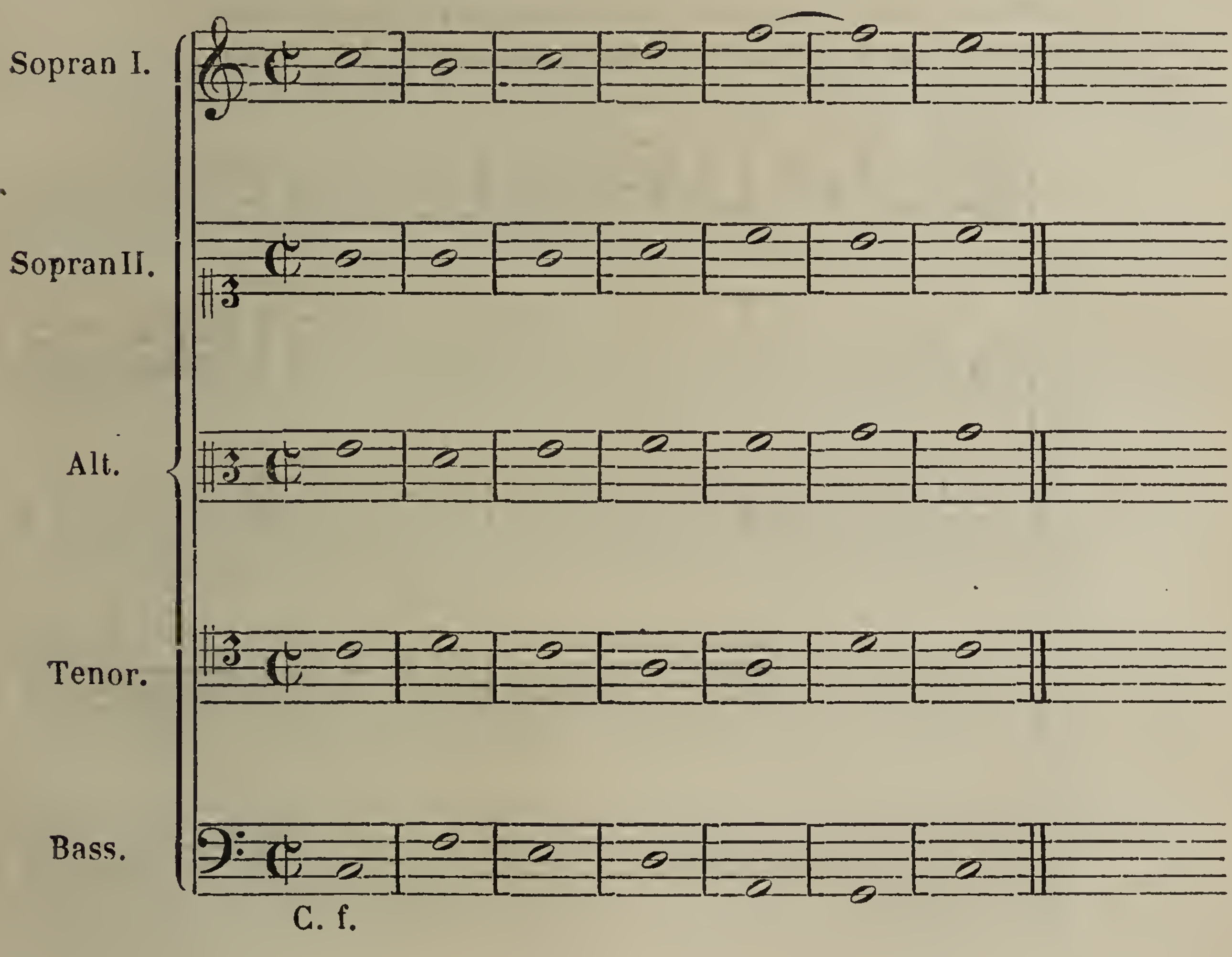
Im sieben- und achtstimmigen Satze kann man die beiden tiefsten Stimmen gelegentlich in Octaven und Einklängen führen; z. B.



Betrachten wir zuerst den fünfstimmigen Satz. Man könnte zwar in diesem Stile jede der vier Singstimmen verdoppeln; allein man wird am Besten thun zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass, oder allenfalls Sopran, Alt, Tenor und zwei Bässe zu setzen. Die Erfahrung zeigt uns, dass in den meisten Gesangschören die Sopranstimmen am zahlreichsten sind; nächst ihnen sind fast immer mehr Bässe, als Tenöre und Altstimmen im Chore. Es ist selbstverständlich für die Klangwirkung besser den zahlreicher vertretenen Sopranen oder Bässen zwei selbstständige Partien zu geben, als den minder stark besetzten Mittelstimmen, die ohnedem weniger hervortreten können. Aus demselben Grunde wird man auch den Cantus firmus meist nur in den Bass, seltner in den Sopran und noch seltner in eine der Mittelstimmen legen. Im ungleichen Contrapunkt wird man die Bewegung unter die verschiedenen Stimmen theilen und zwischen ihnen abwechseln lassen. Einer Stimme allein die Bewegung zu geben, empfiehlt sich in diesem Falle nicht. Der fünfstimmige Satz, gebildet aus erstem und zweiten Sopran, Alt, Tenor und Bass, wird bei geschickter Behandlung durch eine auffallende Klangfülle vortreffliche Wirkung machen.

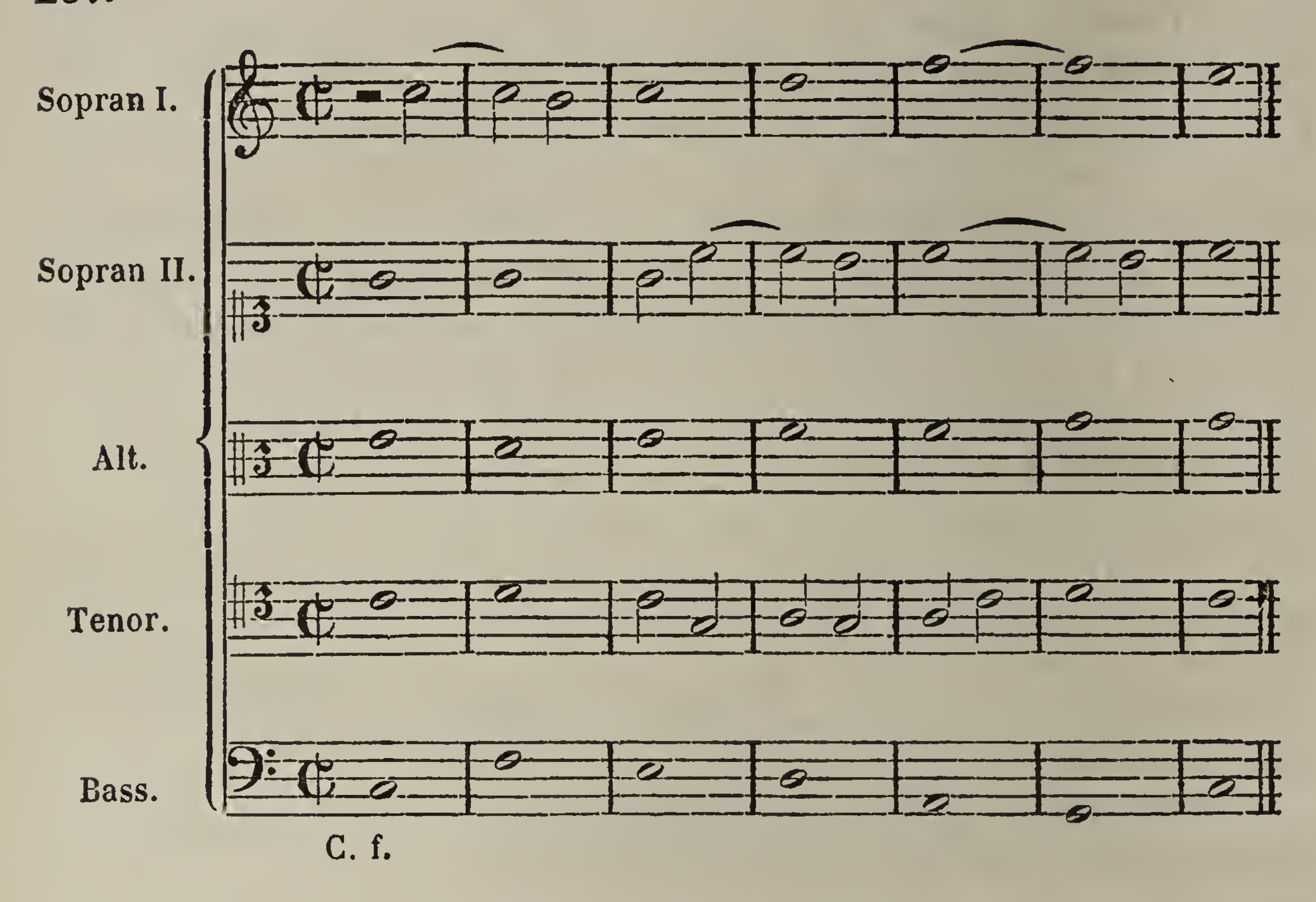
Wir geben ein Beispiel fünfstimmigen Stiles im gleichen Contrapunkt; der Cantus firmus ist im Basse.





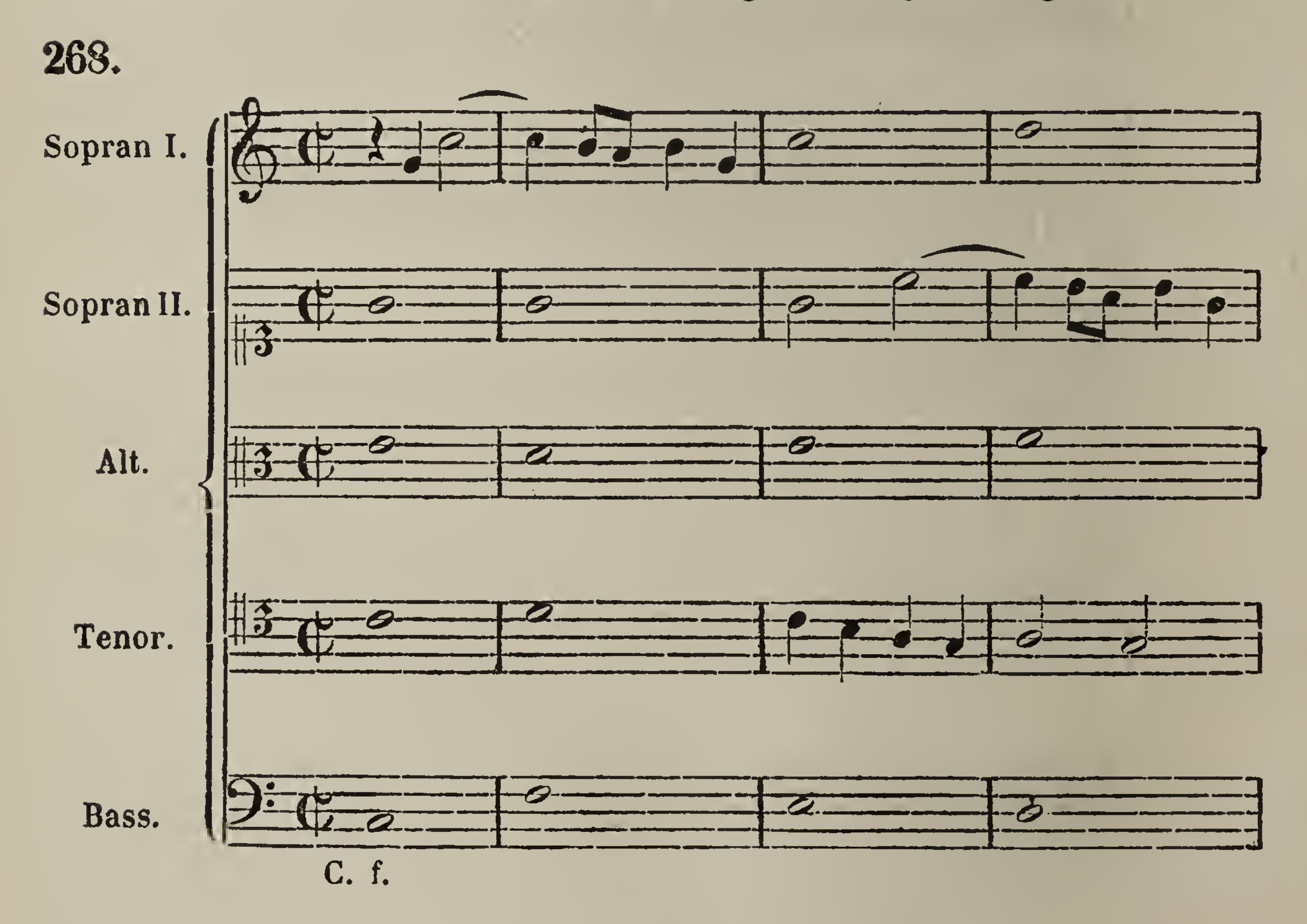
Derselbe Cantus firmus könnte im ungleichen Contrapunkte in folgender Weise bearbeitet werden.

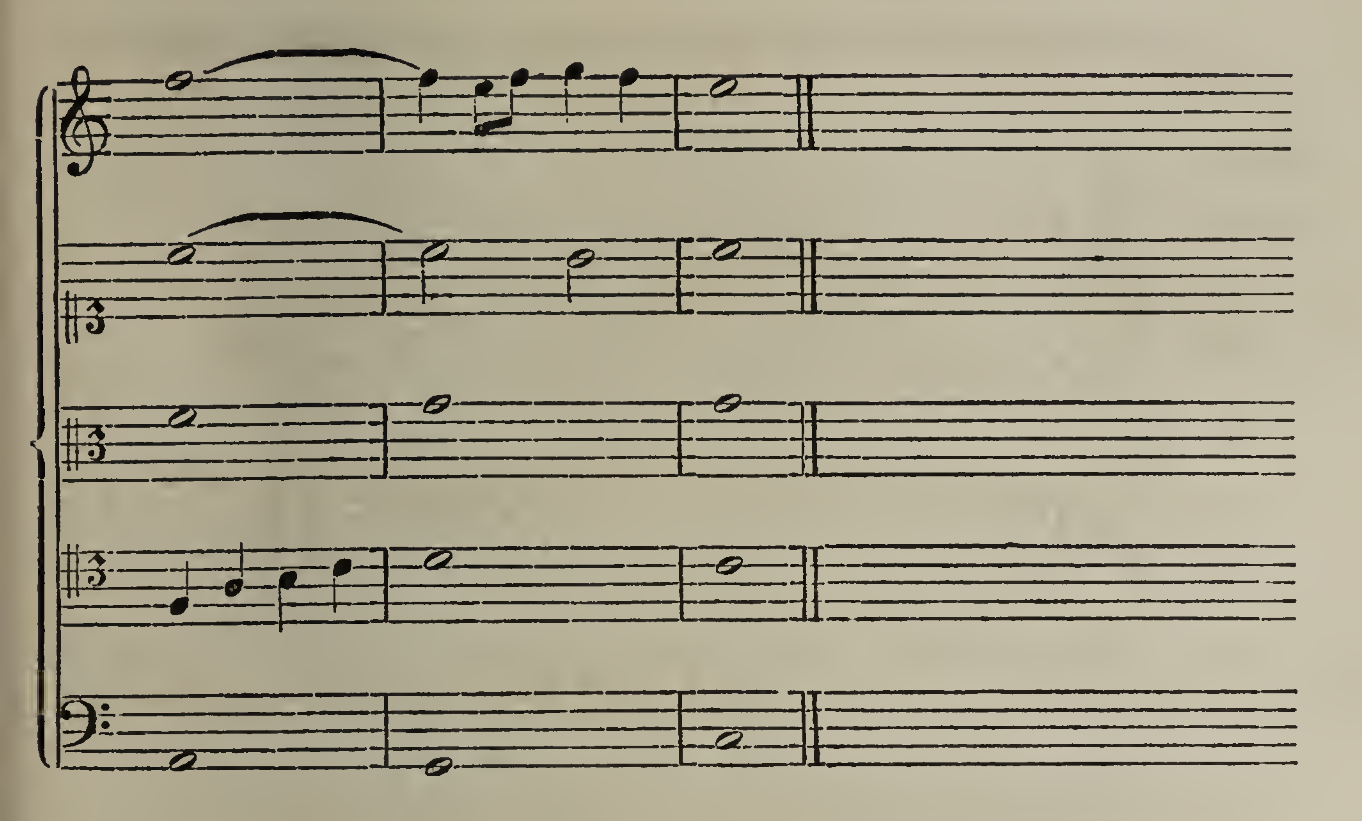
267.



Derselbe Cantus firmus mit bewegterer Figurirung.

268.





§ 29. Für den sechsstimmigen Satz wird sich die Theilung der äussern Stimmen in je zwei gesonderte Partien am meisten empfehlen. Wir schreiben daher für Sopran I und II, Alt, Tenor, Bass I und II. Der Cantus firmus von Beispiel 266 wird sich dann sechsstimmig bearbeitet, folgendermassen darstellen lassen.

269.

Sopran I.

Sopran II.

Alt.

Tenor.

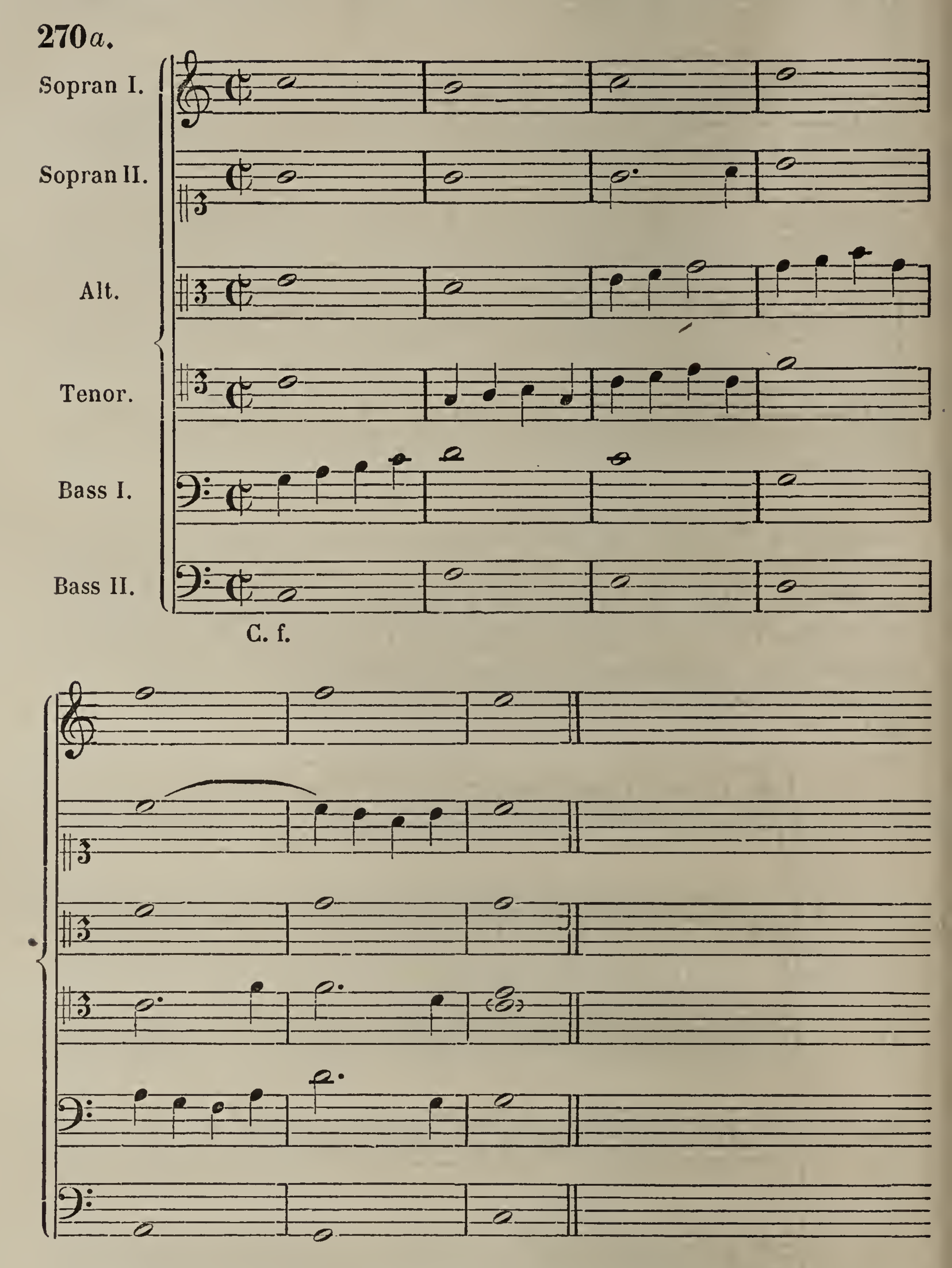
Bass I.

Bass II.

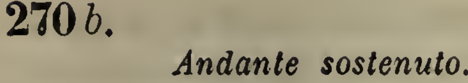
C. f.

Derselbe Cantus firmus mit bewegtem Contrapunkt der Mittelstimmen.

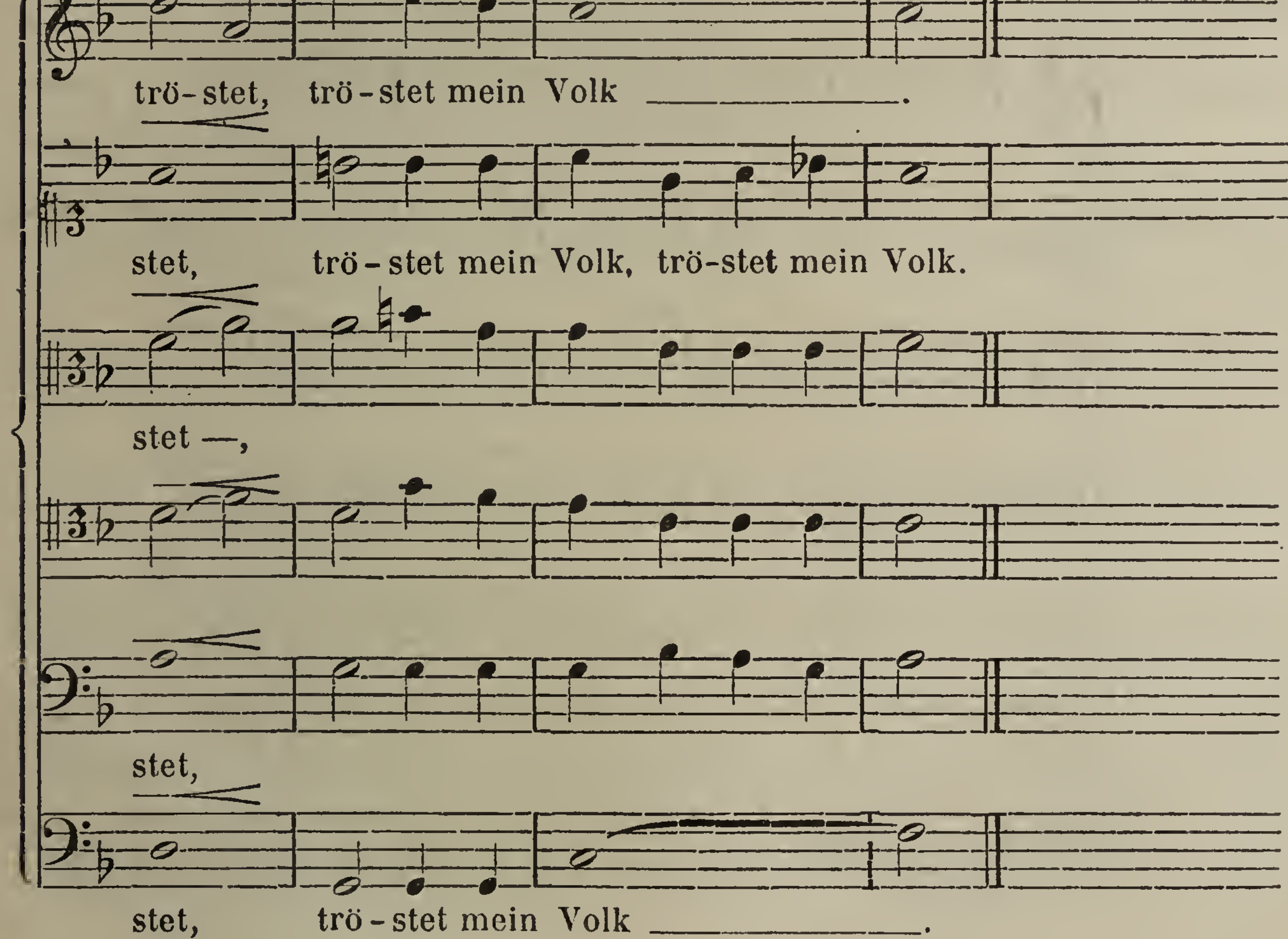
270*a*.



Es ist selbstverständlich nicht nöthig oder angezeigt stets alle sechs Stimmen zu beschäftigen; die Wirkung wird im Gegentheil schöner, wenn ab und zu einzelne Stimmen an gelegener Stelle pausiren, oder wenn die Stimmen nacheinander eintreten, wie im folgenden Beispiele.

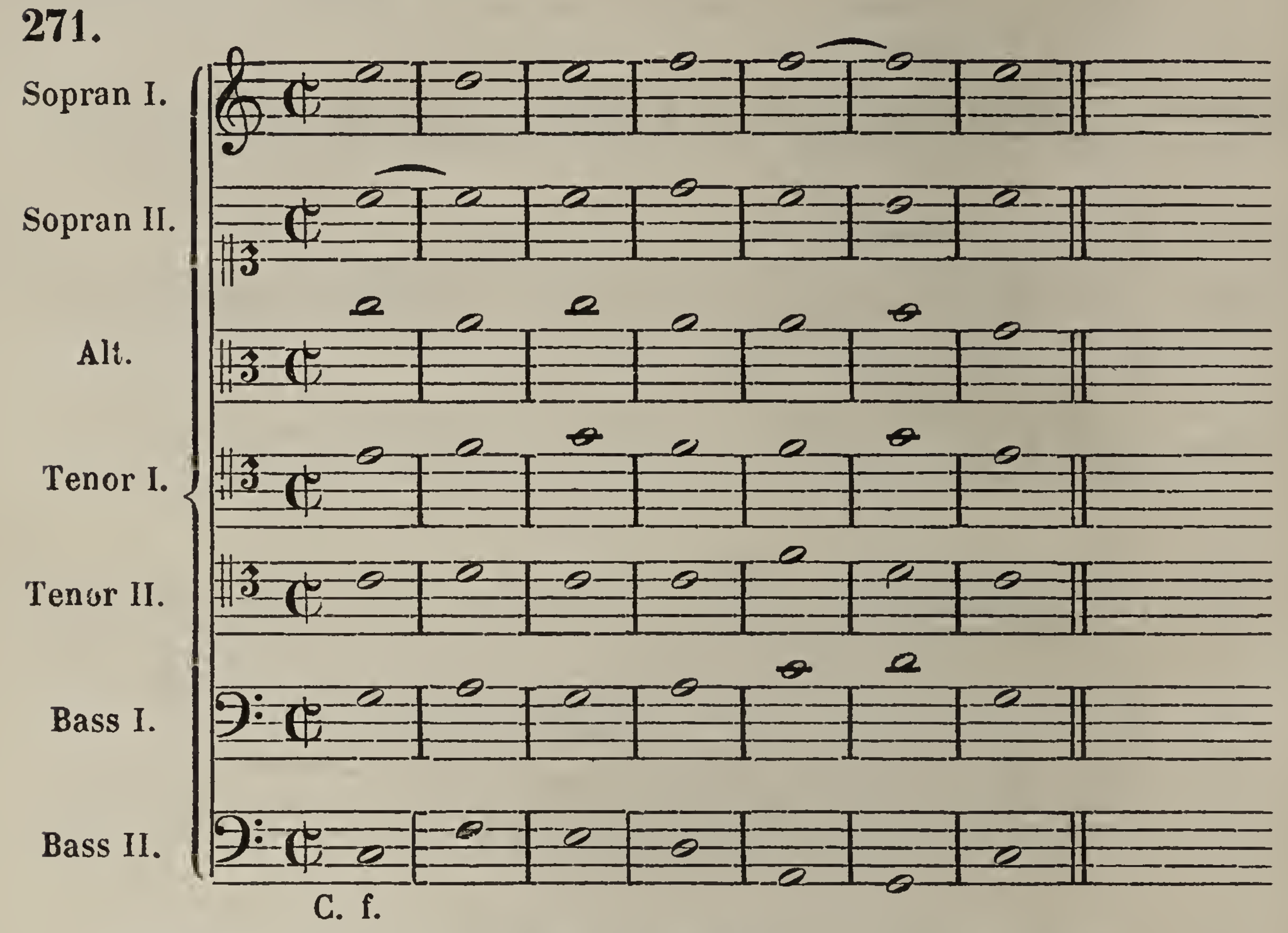


Sopran I.
Trö-stet, trö-stet, trö-stet mein Volk ——, trö-stet,
dolce
Sopran II.
Trö - stet, trö - - stet, trö -
dolce
Alt.
trö -
dolce
Tenor.
Trö - stet, trö - stet,
dolce
Bass I.
Trö-stet mein Volk ——, trö-
dolce dolce
Bass II.
Trö - -



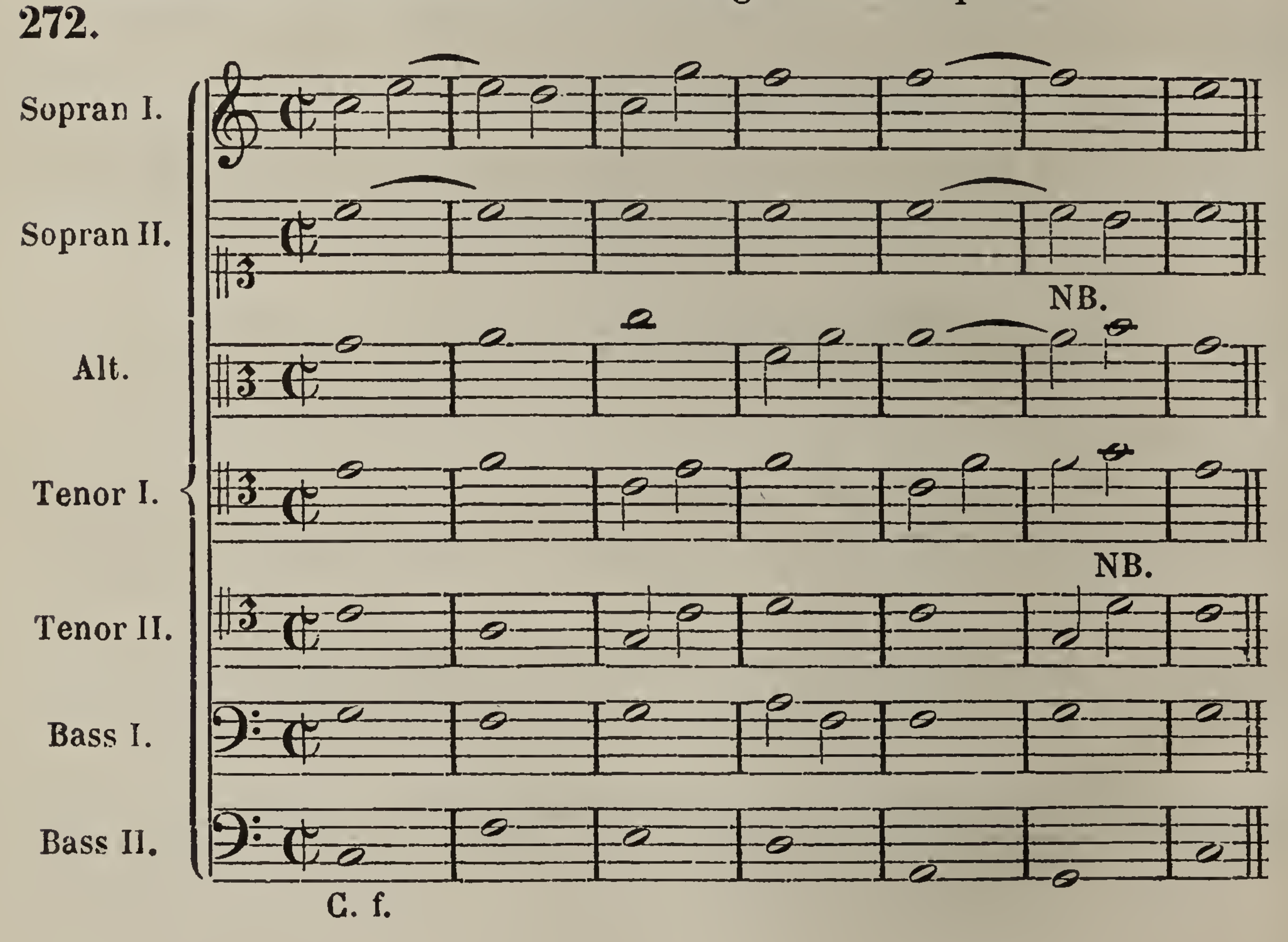
§ 30. Im siebenstimmigen Satz geben wir zu zwei Sopranen und Alt die Unterlage eines mit zwei Tenören und zwei Bässen besetzten Männerchors. Der obige Cantus firmus stellt sich alsdann folgendermassen dar.

271.



Derselbe Cantus firmus mit bewegtem Contrapunkte.

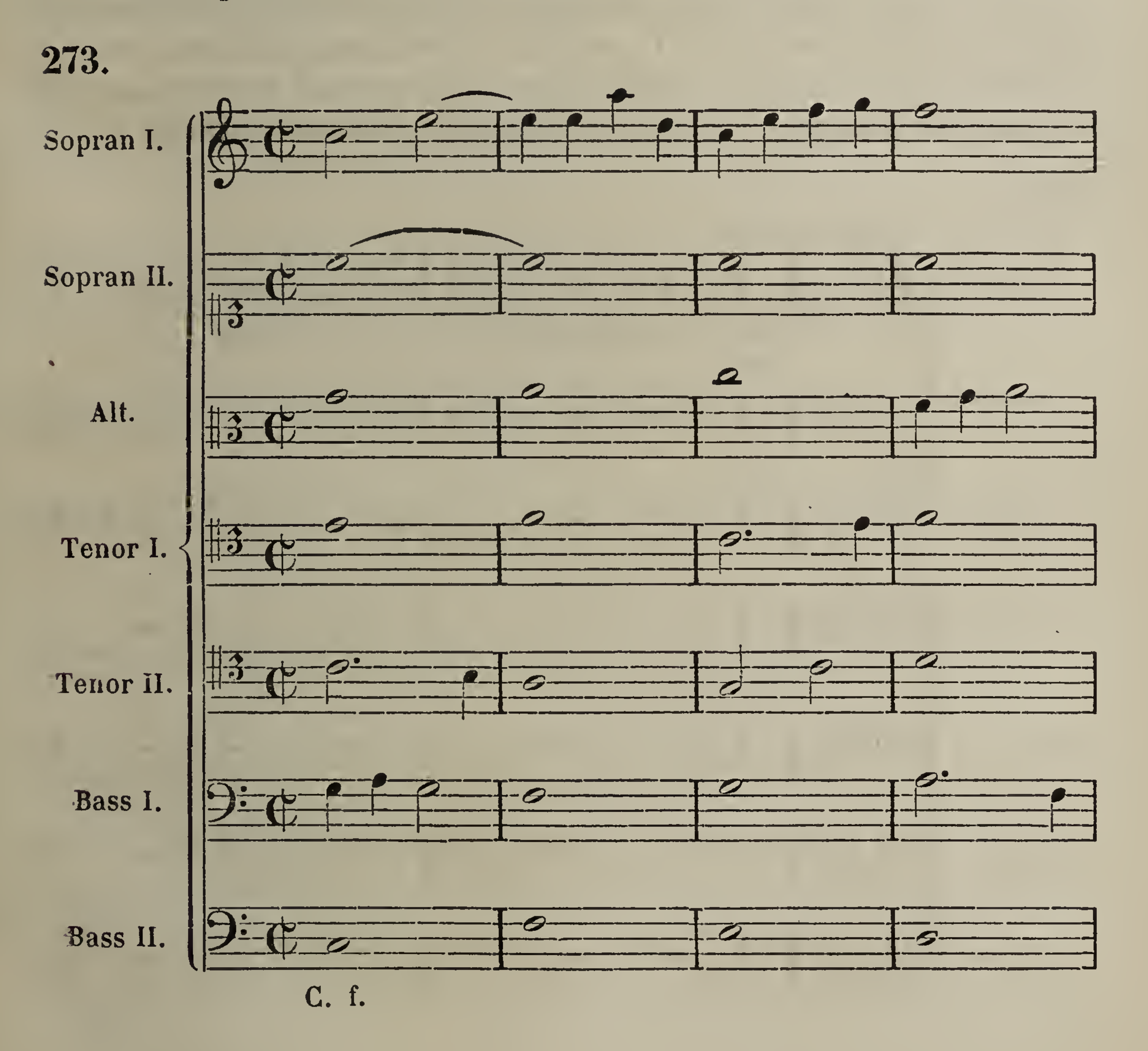
272.
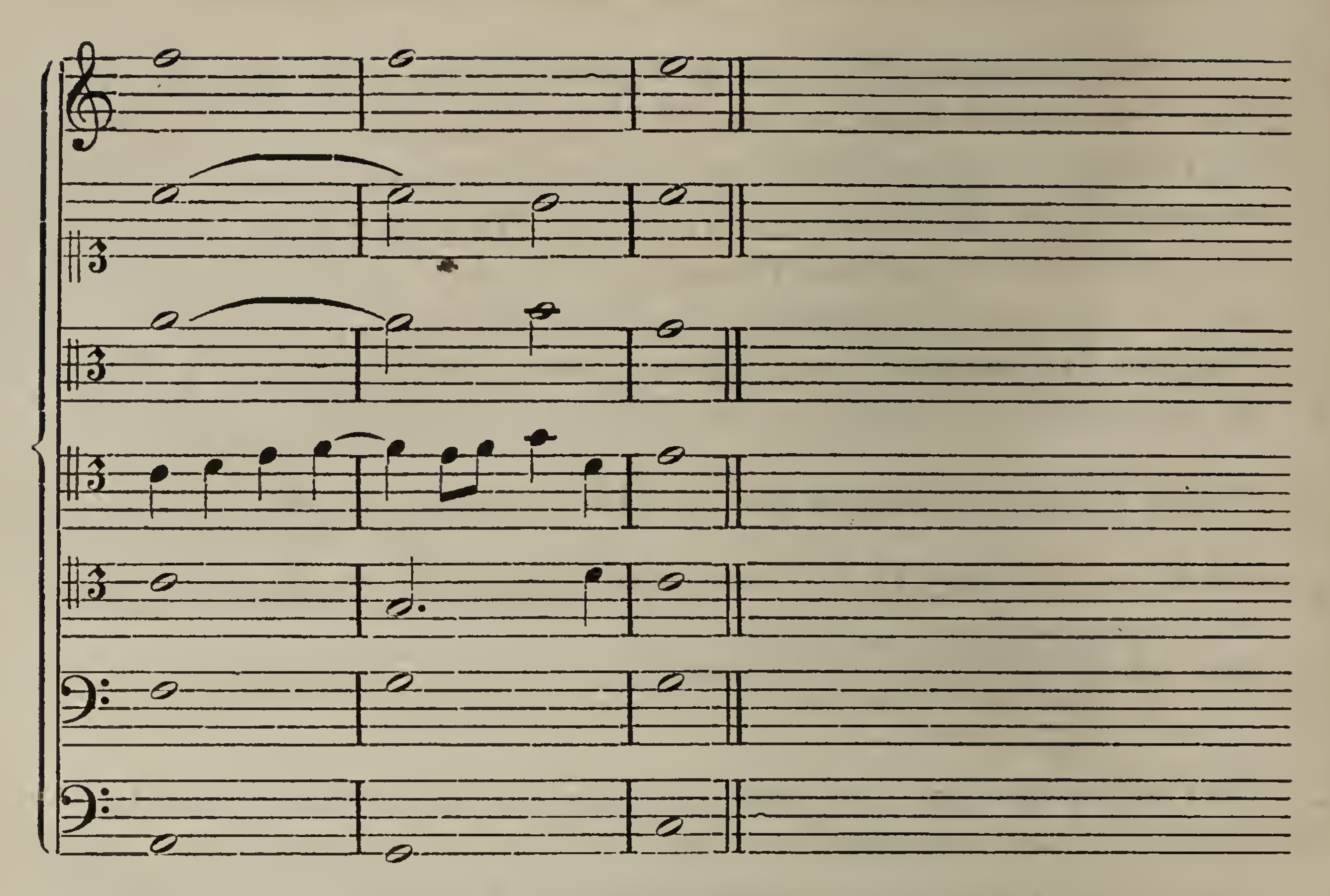


Der Vorhalt über den ganzen Ton von unten nach oben in Verbindung mit einem Vorhalte von oben nach unten, wie er bei NB. (vorletzter Takt) im Alt steht, ist im reinen Satze gestattet. (Vgl. Harmonielehre § 55.) Auch die verdeckte Octave über die Septime, die bei NB. des vorletzten Taktes der Tenor I mit dem Sopran I macht, ist bei einer Anhäufung von sieben Stimmen erlaubt, wie alle andern verdeckten Octaven- oder Quintenparallen. Ebenso ist die im vierstimmigen Satze verbotene Folge einer verminderten und einer reinen Quinte in der Richtung nach oben gestattet. Auch sind Octaven und Einklänge in Gegenbewegung erlaubt. Die obenerwähnte verdeckte Octave über die Septime, war übrigens leicht zu vermeiden, wenn wir als vorletzte Note *D* statt *G* in den ersten Tenor setzen.

Wir geben hier noch denselben Cantus firmus mit bewegterem Contrapunkt.

273.





Man wird übrigens bei der Composition eines siebenstimmigen Satzes besser thun, sich denselben doppelchörig als Frauenchor mit zwei Sopranen und Alt und als vierstimmigen Männerchor zu denken. Man lässt die beiden Chöre alsdann bald alternirend, bald zusammen wirken, wie dies im folgenden Beispiele gezeigt ist.

274.

Andante. dolce

Sopran I.

Wie schön sind dei - ne Zel - te, Herr Ze - ba-

dolce

Sopran II.

dolce

Alt.

Tenor I.

dolce

Wie

Tenor II.

dolce

Bass I.

dolce

Bass II.

dolce

oth? Wie schön sind dei-ne

wie schön

schön sind dei-ne Zel - te Herr, Ze - ba - oth, wie schön sind

wie

Zel - te Herr, Ze - ba - oth!

sind dei-ne Zel - te Herr, Ze - ba - oth!

dei - ne Zel - te Herr, Ze - ba - oth!

u. s. w.

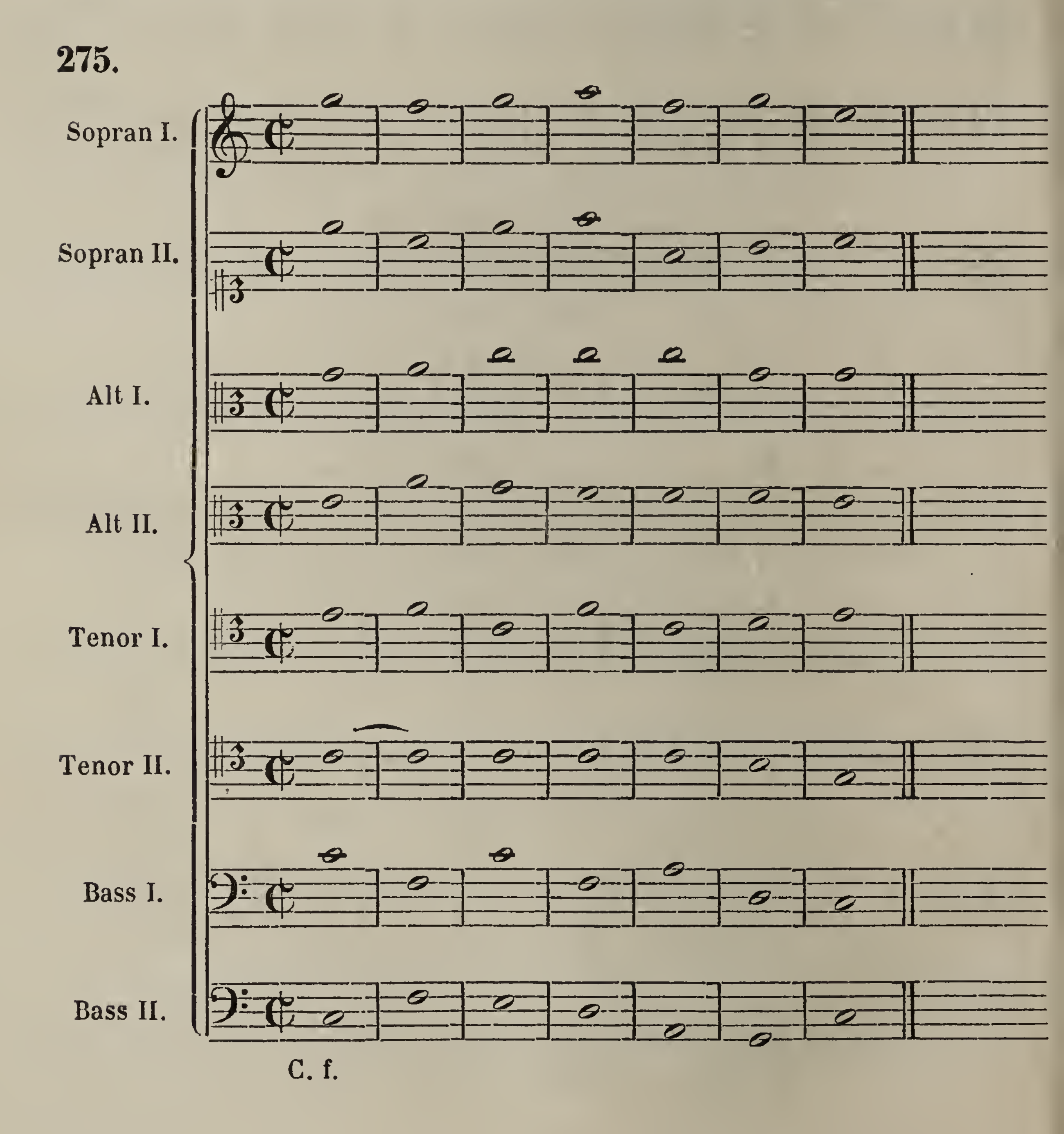
wie schön Herr, Ze - ba - oth!

schön, wie schön — Herr, Ze - ba - oth.

wie schön Herr, Ze - ba - oth!

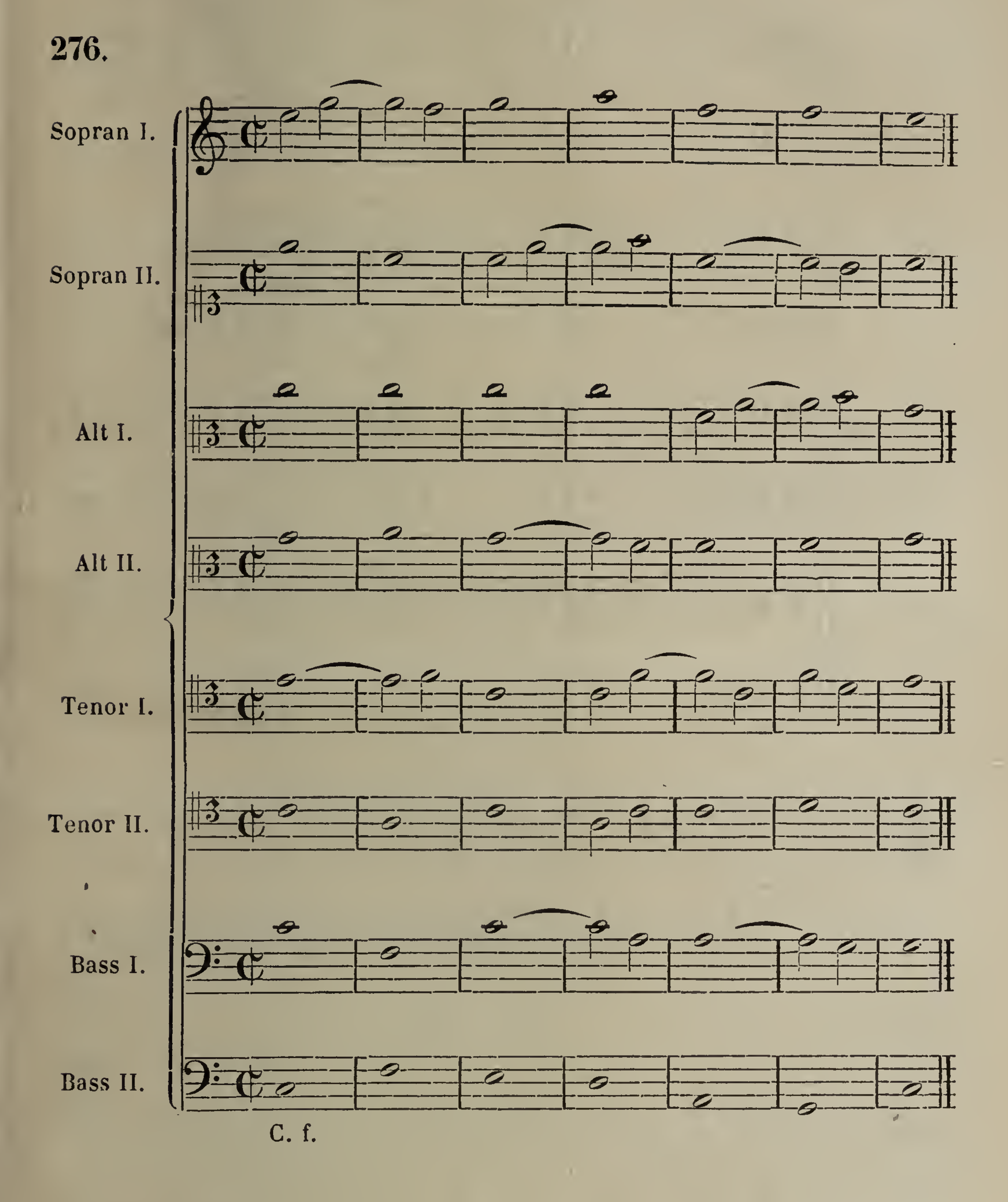
Im achtstimmigen Satze wird jede Stimme verdoppelt. Man schreibt aber seltner einen Chor von acht Stimmen, als zwei vierstimmige Chöre, die theils alternirend, theils gemeinschaftlich wirken. Hier lässt man die Bässe beider Chöre zuweilen in Octaven oder Einklängen gehen; auch findet man gelegentlich die Soprane beider Chöre in Einklängen geführt, zuweilen auch beide Chöre derart geschrieben, dass sie nur einen vierstimmigen Chor bilden. Alle diese Freiheiten sind nothwendig wegen der überaus grossen Schwierigkeit acht reale Stimmen längere Zeit hindurch vollkommen selbstständig zu führen. Wir zeigen die Art und Weise, in der der Schüler diesen Stil üben soll, zunächst an der Bearbeitung des bei allen vielstimmigen Beispielen benützten Cantus firmus und geben hier erst ein Beispiel im gleichen Contrapunkt. Der Schüler soll darauf achten, dass keine Stimme mit einer andern in reinen Octaven- oder Quintenparallelen geführt wird.

275.



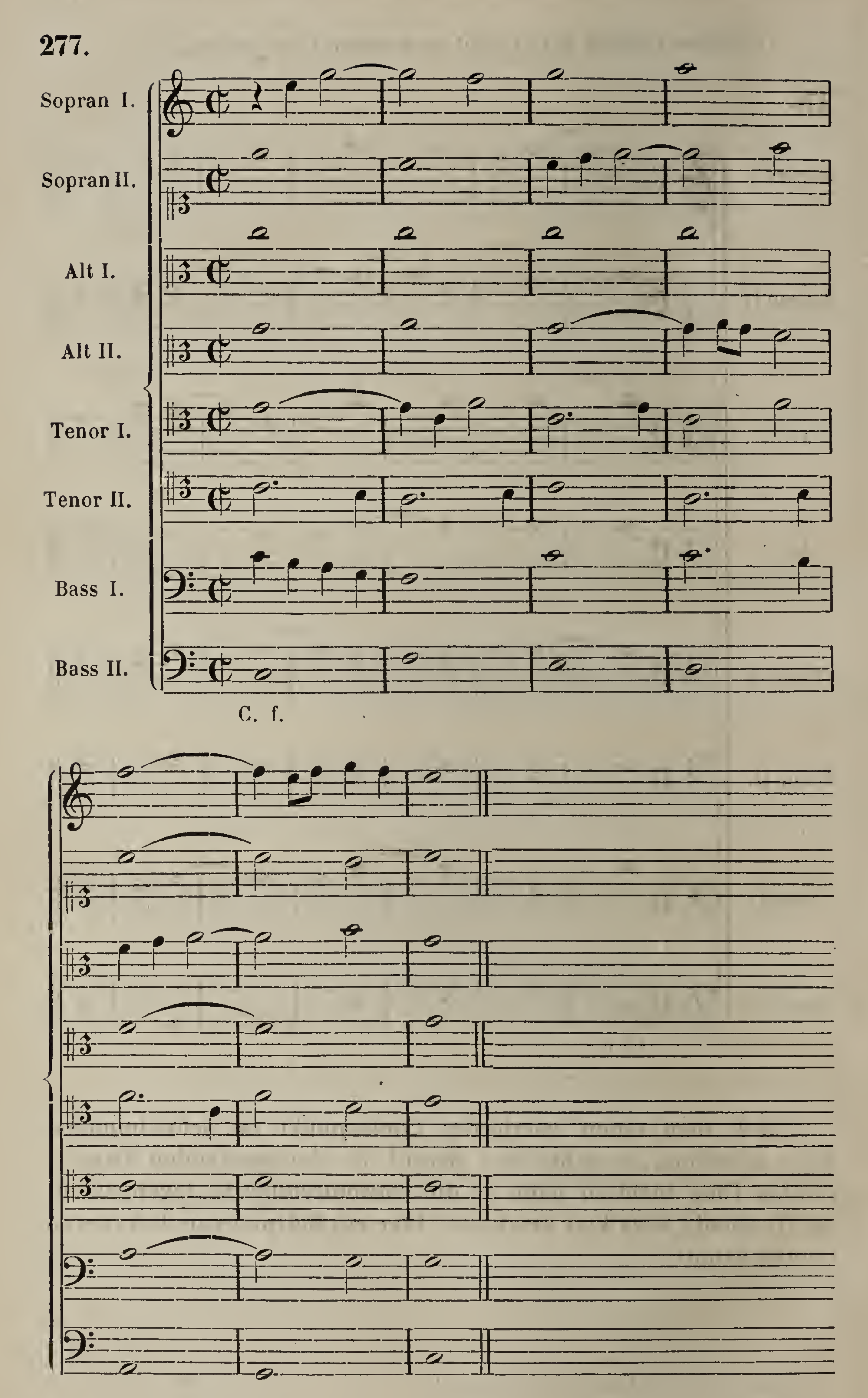
Derselbe Cantus firmus mit bewegtem Contrapunkt.

276.



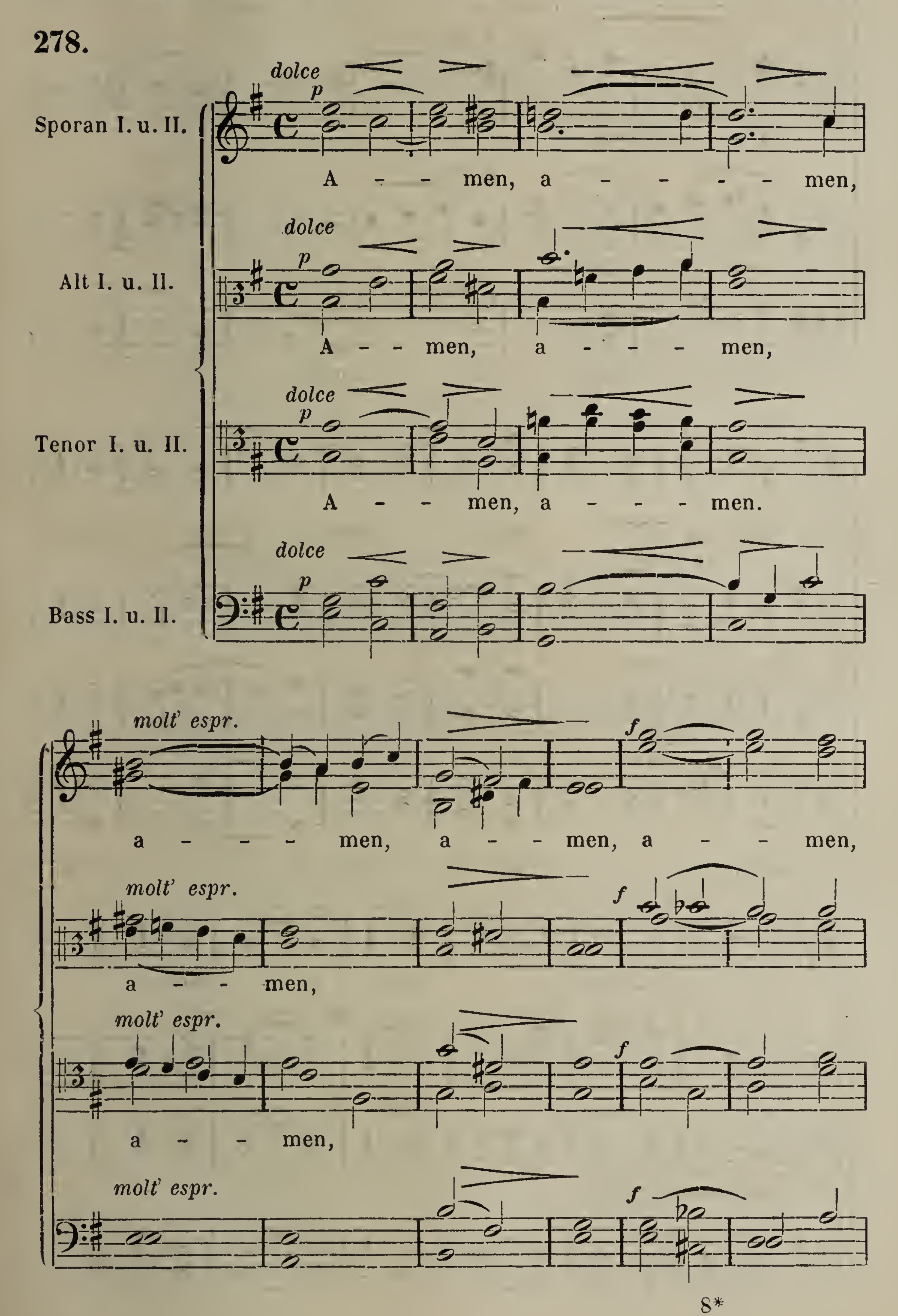
Will man einen verzierten Contrapunkt im achtstimmigen Satze schreiben, so achte man darauf die durchgehenden dissonirenden Töne nicht zu nahe an die consonirenden zu legen, damit die Harmonie stets klar erscheint; hier ein Beispiel zum bekannten Cantus firmus.

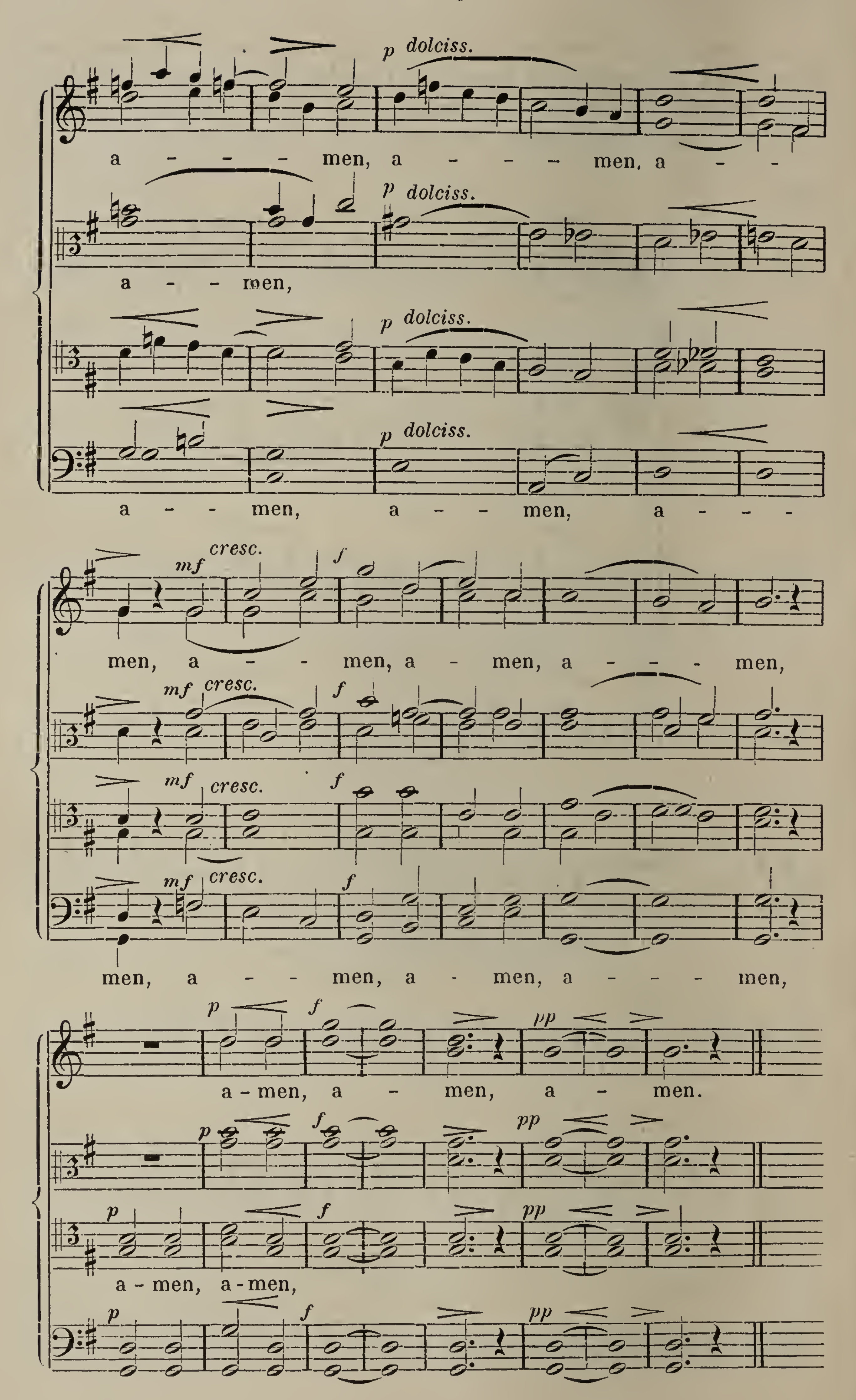
277.


Sopran I.
Sopran II.
Alt I.
Alt II.
Tenor I.
Tenor II.
Bass I.
Bass II.
C. f.

In der freien Composition bedient man sich aller der oben angedeuteten Freiheiten, so dass man beliebig die Soprane oder Alte oder Tenöre oder Bässe unisono schreibt, oder auch den ganzen Chor nur vierstimmig setzt. Hier folgt ein Beispiel dieser Art.

278.




p dolciss.
a - - - men, a - - - men, a - -
p dolciss.
a - - men,
p dolciss.
p dolciss.
a - - men, a - - men, a - - -
mf cresc.
f
men, a - - men, a - men, a - - - men,
mf cresc.
f
mf cresc.
f
mf cresc.
f
men, a - - men, a - men, a - - - men,
p
f
pp
a - men, a - men, a - men.
p
f
pp
p
f
pp
a - men, a - men,
p
f
pp

Man wird jedoch eine grössere Wirkung erzielen, wenn man zwei vierstimmige Chöre schreibt; hier folgt ein Beispiel eines solchen Doppelchors.



279.

Allegro moderato.

Erster Chor.

Sopran. *f* Jauch - zet, jauch - - zet dem Herrn,

Alt. *f* Jauch - zet, jauch - zet dem Herrn,

Tenor. *f* Jauch - zet, jauch - - zet dem Herrn,

Bass, *f* Jauch - zet, jauchzt dem Herrn,

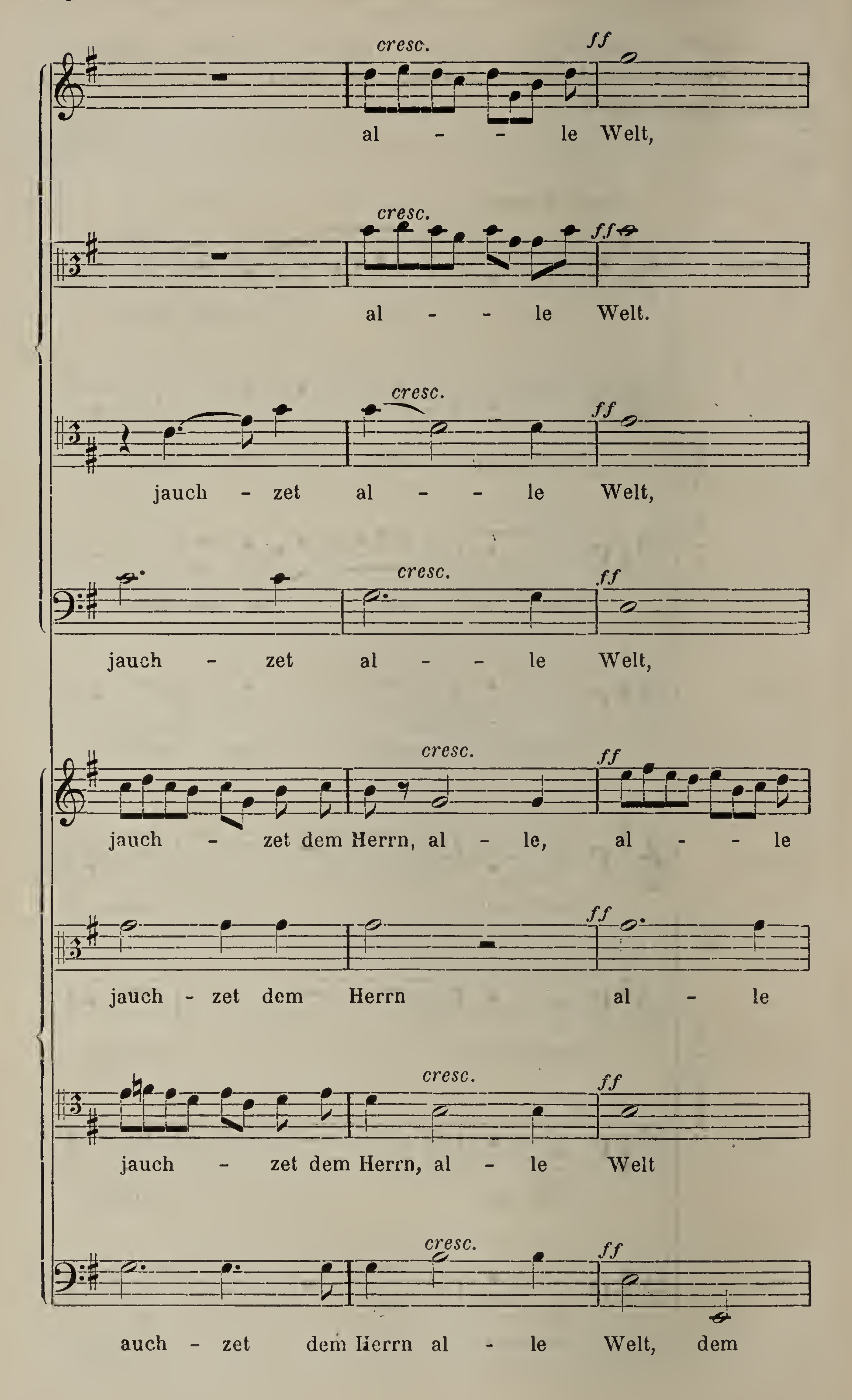
Zweiter Chor.

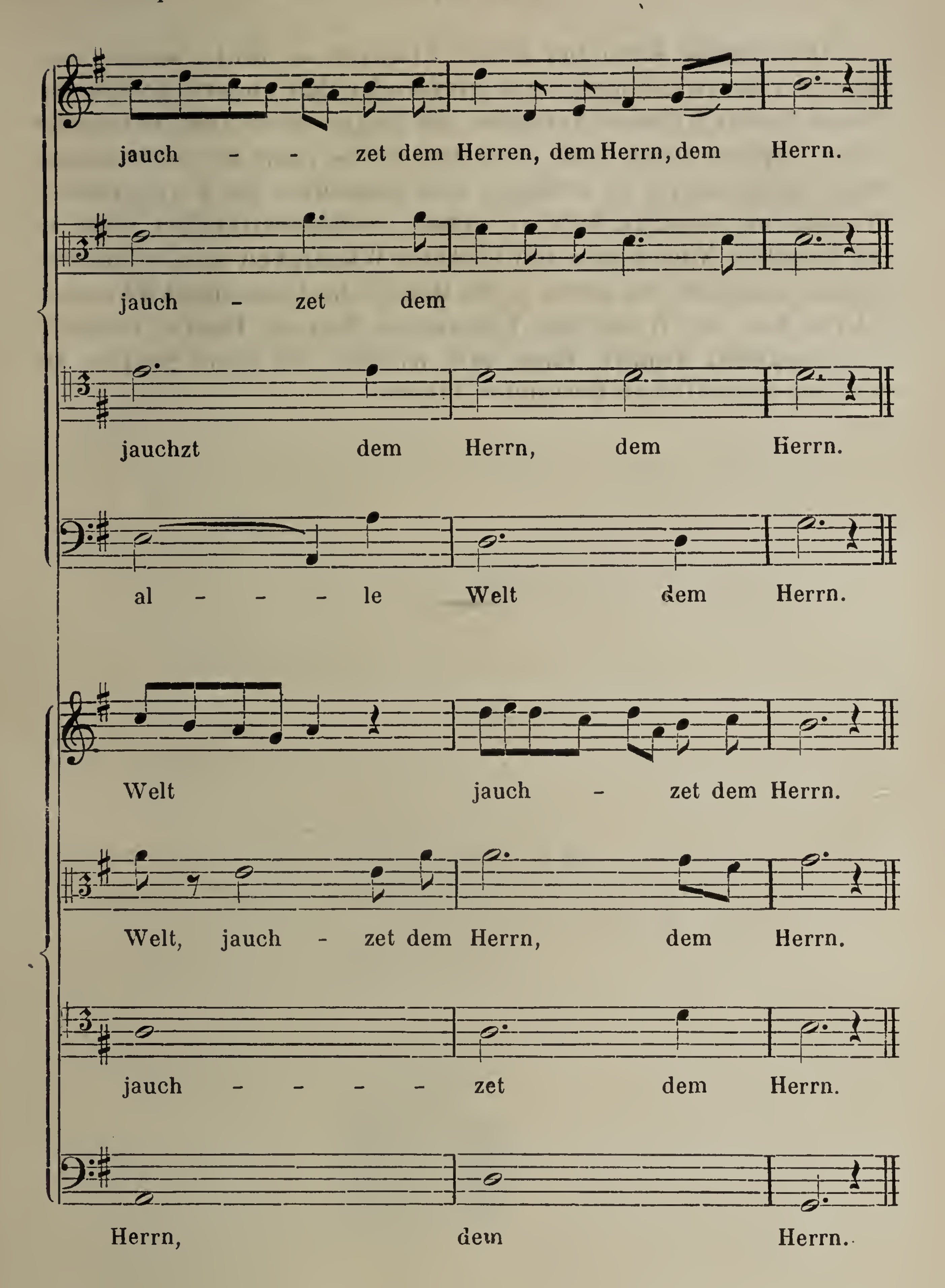
Sopran. *f* Jauch - zet, jauchzet

Alt. *f* Jauch - zet, jauchzet

Tenor. *f* Jauch - zet, jauchzet

Bass. *f* Jauch - zet. jauch-zet


cresc.
ff
al - - le Welt,
cresc.
ff
al - - le Welt.
cresc.
ff
jauch - zet al - - le Welt,
cresc.
ff
jauch - zet al - - le Welt,
cresc.
ff
jauch - zet dem Herrn, al - le, al - - le
ff
jauch - zet dem Herrn al - le
cresc.
ff
jauch - zet dem Herrn, al - le Welt
cresc.
ff
auch - zet dem Herrn al - le Welt, dem



Bei dieser Art achtstimmig in zwei Chören zu schreiben thut man gut, die Stimmen des ersten Chors als erste Soprane, erste Alte u. s. w. zu behandeln und die Stimmen des zweiten Chors dem entsprechend als zweite Soprane, zweite Alte u. s. w. tiefer zu legen.

Der Schüler kann bei seinen Übungen im fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmigen Satze einen oder den andern geeigneten Cantus firmus früherer Aufgaben, am besten einen Bass, zu Grunde legen. Später möge man versuchen solche mehr als vierstimmige Sätze selbstständig zu erfinden und denselben die Form kleiner Motetten im strengen Stile zu geben. Selbstverständlich wird es von grösstem Nutzen und von höchster Wichtigkeit sein, wenn der Schüler nunmehr, nachdem er die Regeln des Contrapunkts kennen gelernt hat, die Werke der klassischen Meister, Bach's, Händel's u. a. sorgfältig studirt; dann erst werden ihn seine Studien zu wirklich gedeihlichen Resultaten führen

ERLÄUTERNDE ANMERKUNGEN UND HINWEISE FÜR DIE BEARBEITUNG DER AUFGABEN IM LEHRBUCHE DES CONTRAPUNKTS

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG

DES SELBSTUNTERRICHTES

VON

S. JADASSOHN,

LEHRER AM KÖNIGL. KONSERVATORIUM DER MUSIK ZU LEIPZIG.
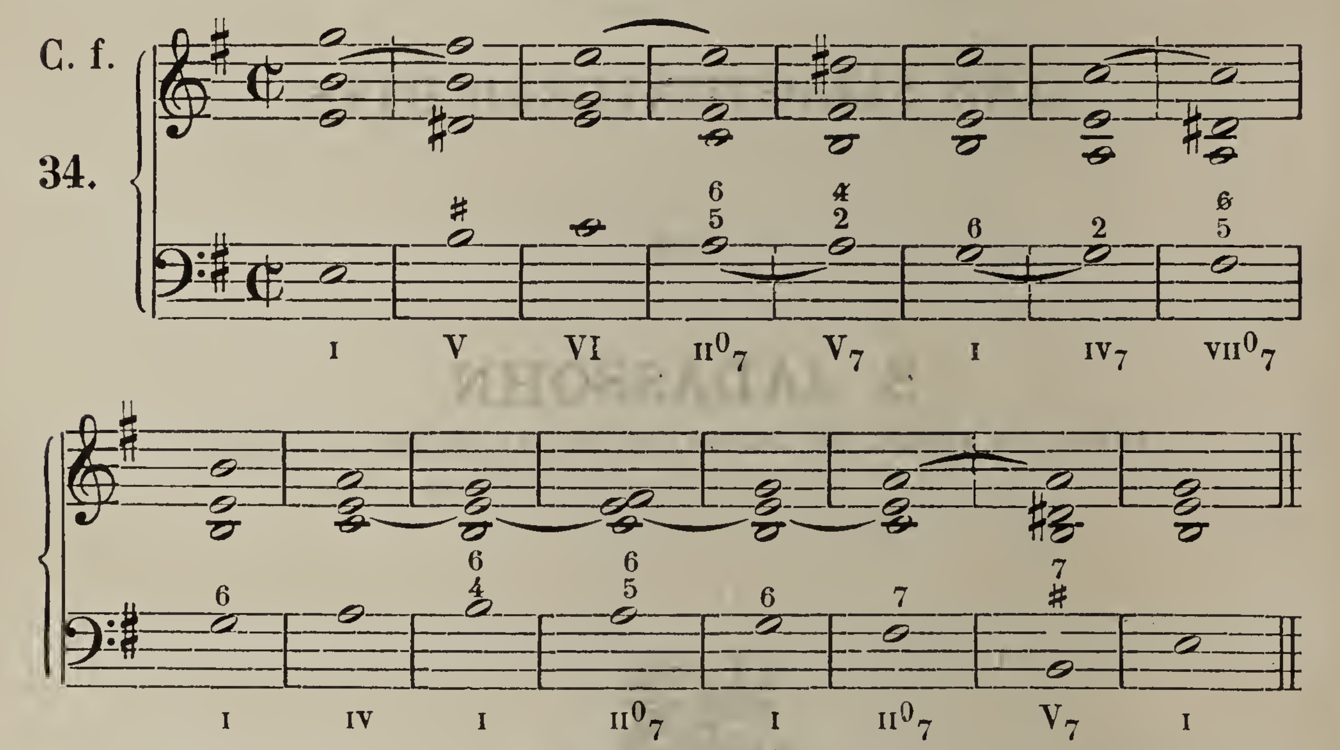


LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.
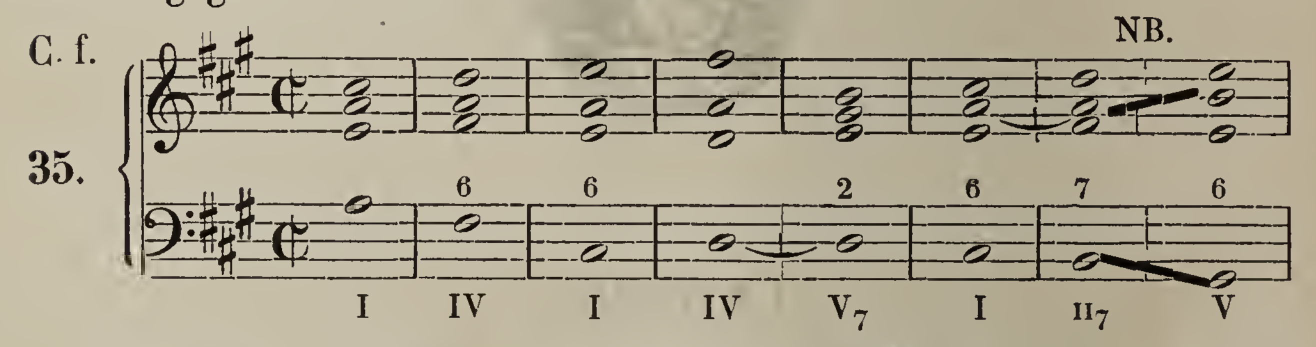
1890.

Erläuternde Anmerkungen und Hinweise für die Bearbeitung der Aufgaben im Lehrbuche des Contrapunkts mit besonderer Berücksichtigung des Selbstunterrichtes von S. Jadassohn.
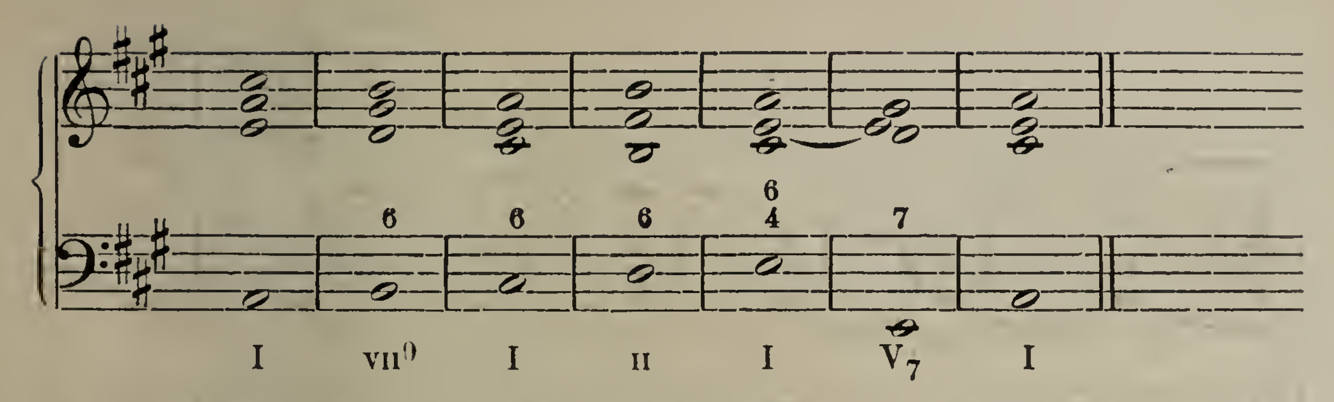
Zu § 2, Seite 8. Dass der Cantus firmus No. 34 in *e*-moll zu bearbeiten ist, erhellt aus der Note *dis* des fünften Taktes. Wir geben hierzu das folgende Beispiel.



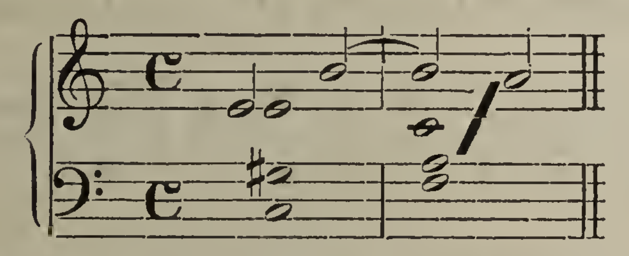
Eine Bearbeituug des Cantus No. 35 könnte in folgender Weise gegeben werden:



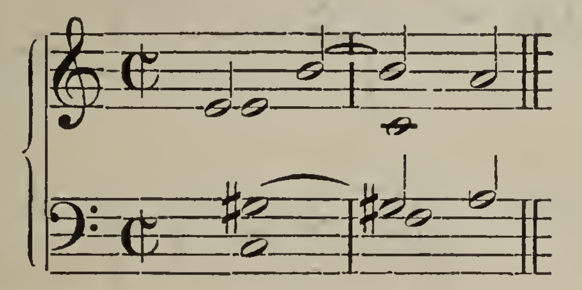
NB. Die Septime muss aufwärts geführt werden, da der Bass in deren natürlichen Auflösungston tritt. (Vergl. darüber Lehrbuch der Harmonie § 45.)



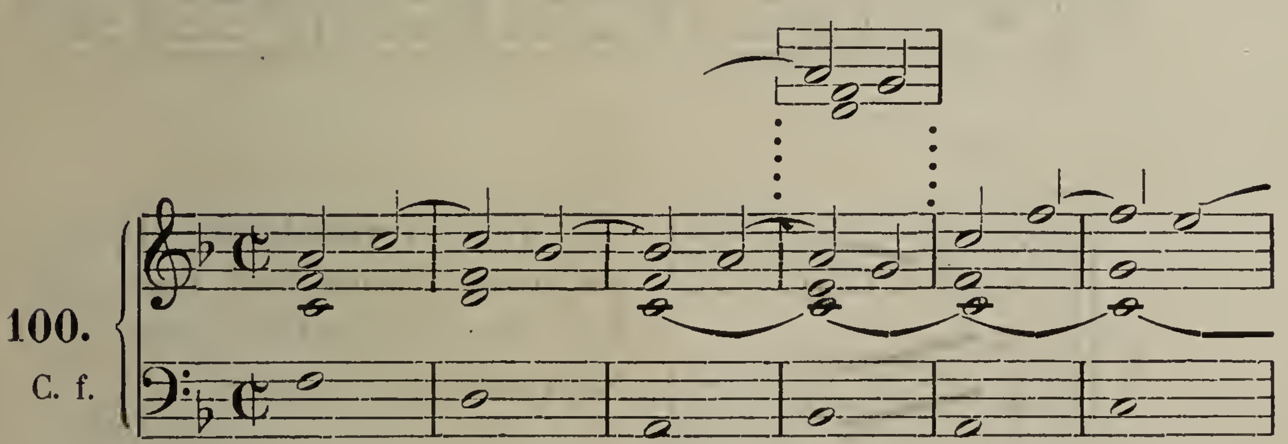
Zu § 10, Seite 25. Beisp. 85. Der Sprung in die grosse Septime ist stets zu vermeiden; dieselbe kann demnach nicht so zur Vorbereitung eines Vorhalts benutzt werden wie die kleine und verminderte Septime. Beisp. 85*b* zeigt uns im dritten Takte in einer Folge (Sequenz) von mehreren Vorhalten die Verwendung der schrittweise eintretenden, aus der Oktave nachschlagenden grossen Septime als Vorbereitung zum Vorhalte. Beim Septimenakkorde mit alterirter Quinte tritt die Dissonanz der grossen Septime zwar weniger hart auf, alsdann ist aber der Vorhalt unmöglich, weil die alterirte Quinte stets nach oben geführt werden muss (siehe Lehrbuch der Harmonie § 48, Seite 110) und demnach in den Auflösungston des Vorhalts treten würde, ehe dieser zur Auflösung gekommen ist.

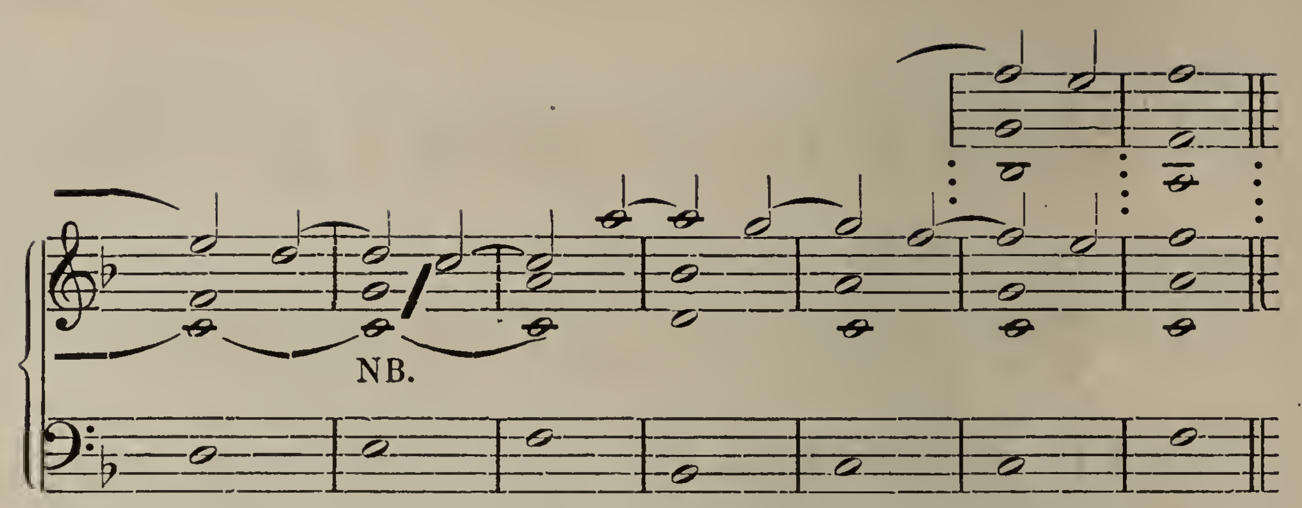


Wenn zwei contrapunktische Stimmen in halben Noten gegen eine ganze Note des Cantus firmus geführt werden, so könnte man allenfalls in folgender Weise schreiben:



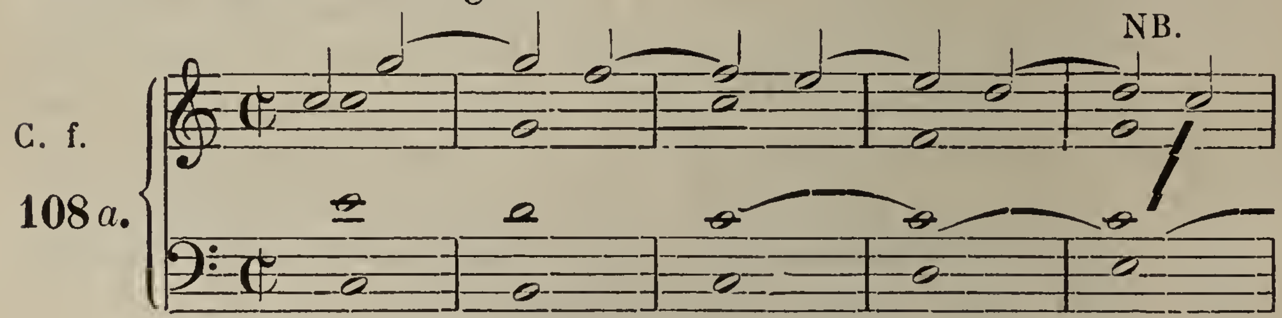
Wir fügen hier noch eine Bearbeitung des Cantus firmus No. 100 in Form einer Sequenz bei.





NB. Siehe Lehrbuch der Harmonie § 53, Seite 140, Beisp. 257*c*.

Zu § 12, Seite 31. Für die Bearbeitung des Cantus firmus No. 108 folgen hier einige Hinweise; der Cantus firmus liegt im Alt, der Contrapunkt des Soprans soll zwei halbe Noten gegen eine ganze Note des Cantus firmus geben.



NB. Siehe Lehrbuch der Harmonie § 53, Seite 139, Beisp. 257*b*.

oder:

oder:
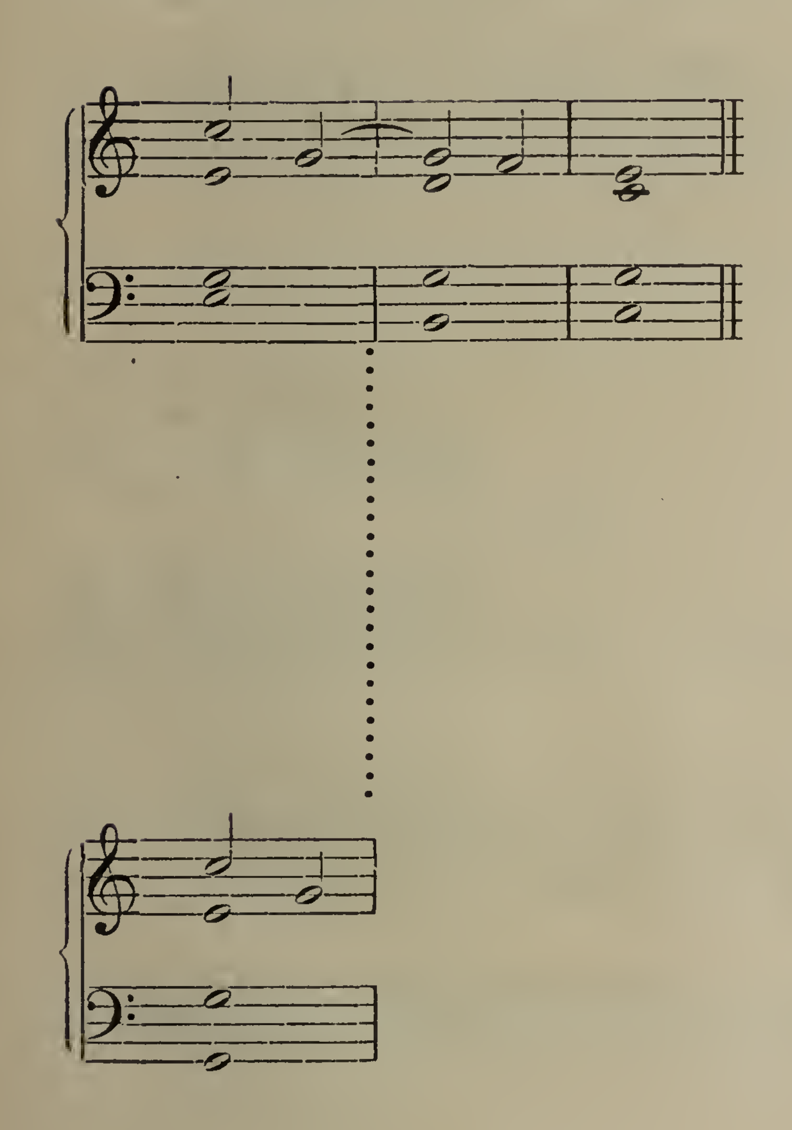
Die verdeckten Quinten zwischen Tenor und Bass sind bei der Gegenbewegung des Soprans zu gestatten.

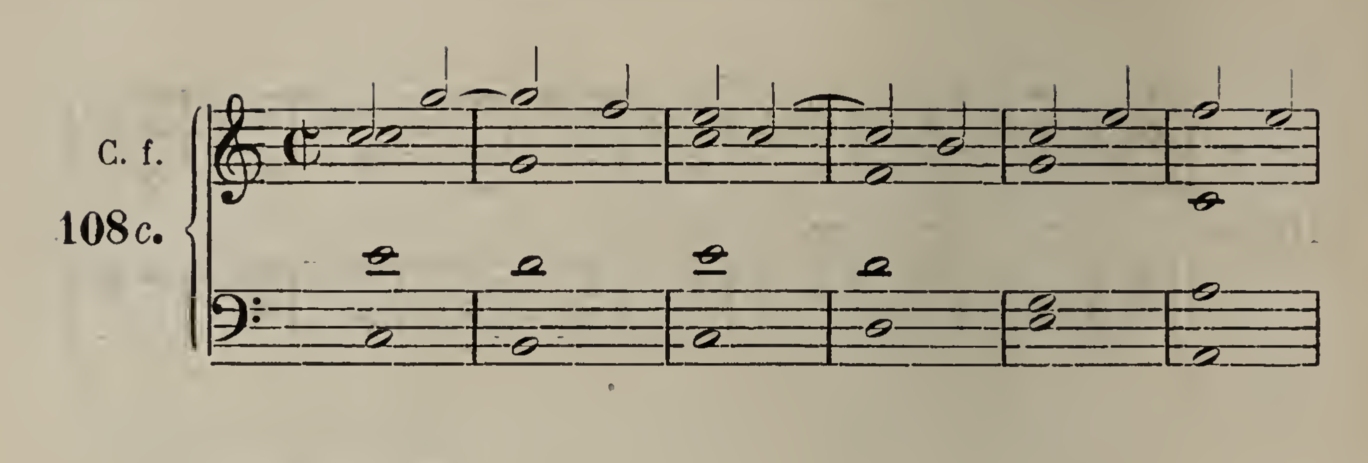
C. f.

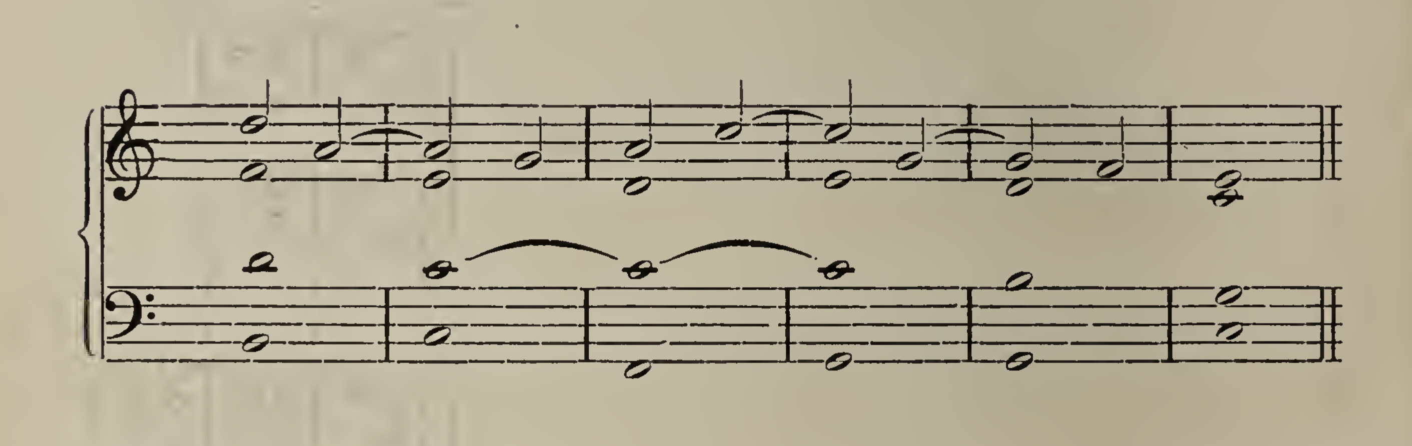
108 *b*.
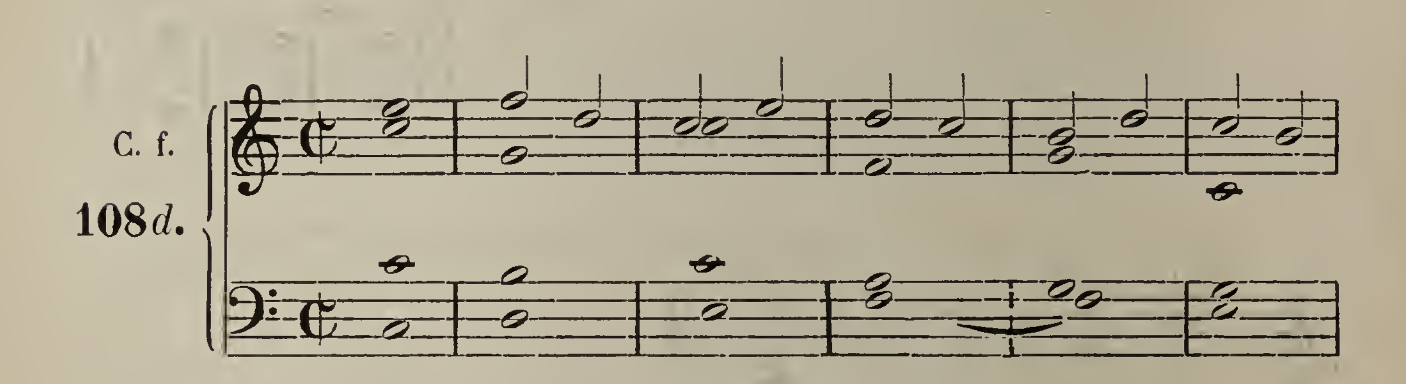
oder:

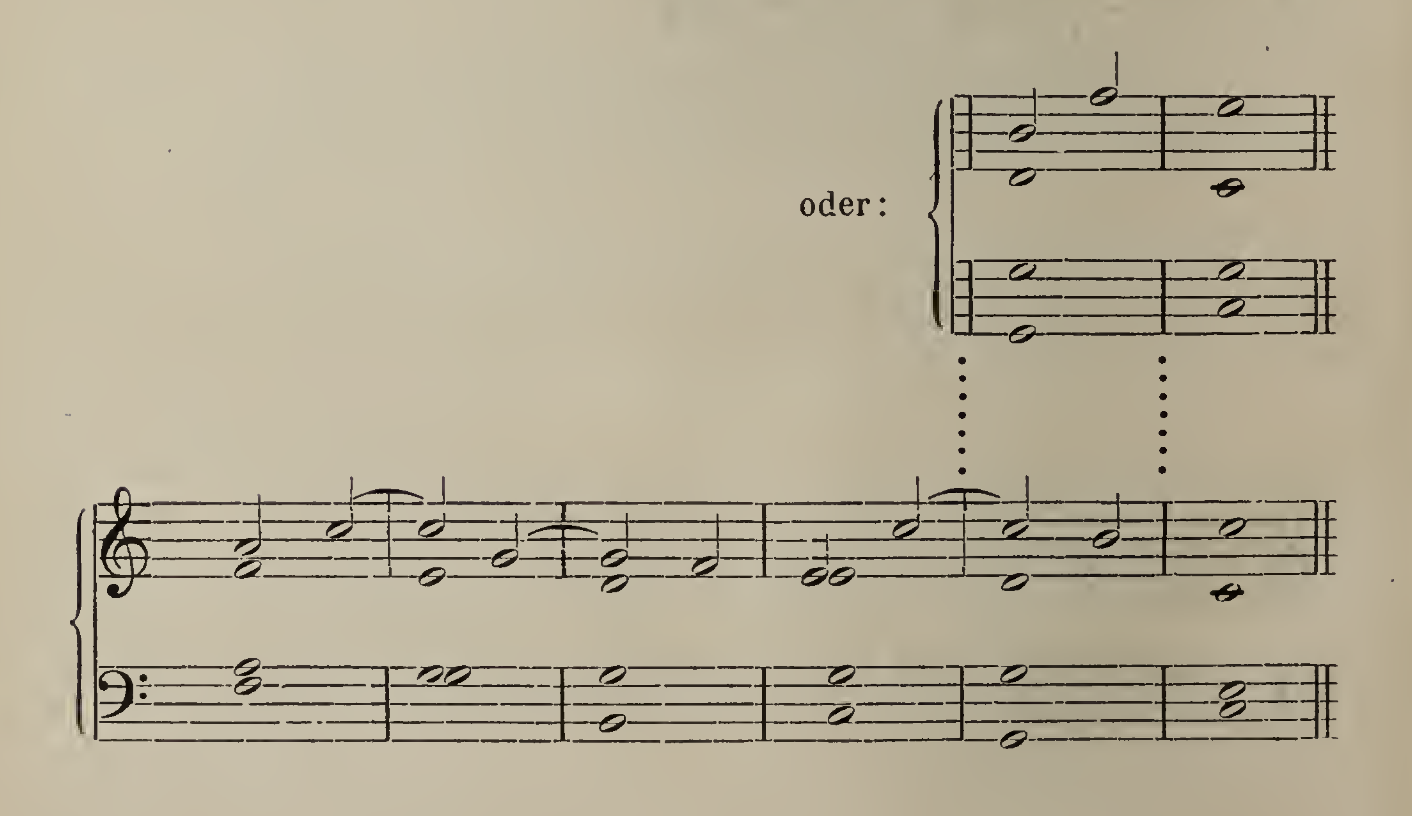
oder:

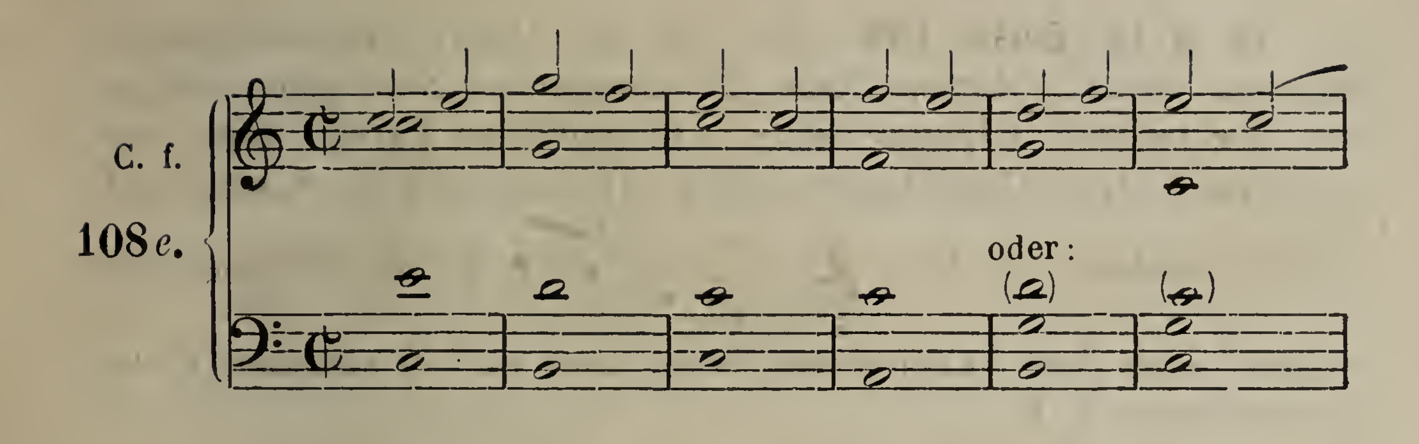


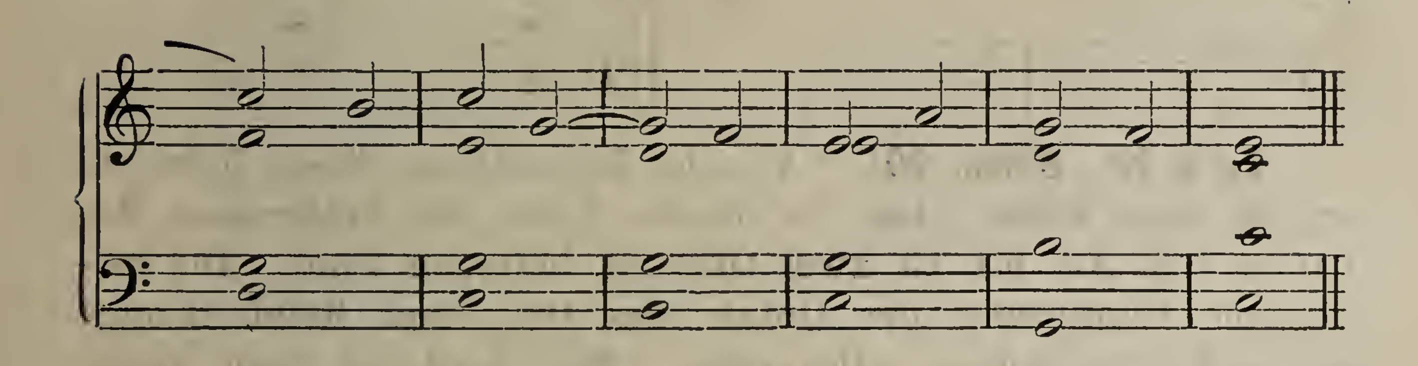

C. f.
108c.

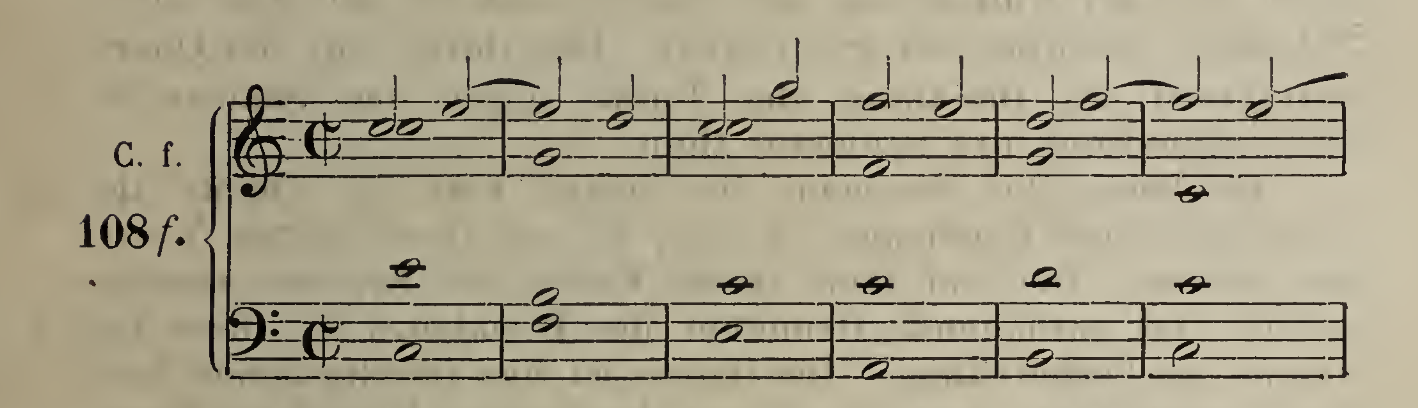


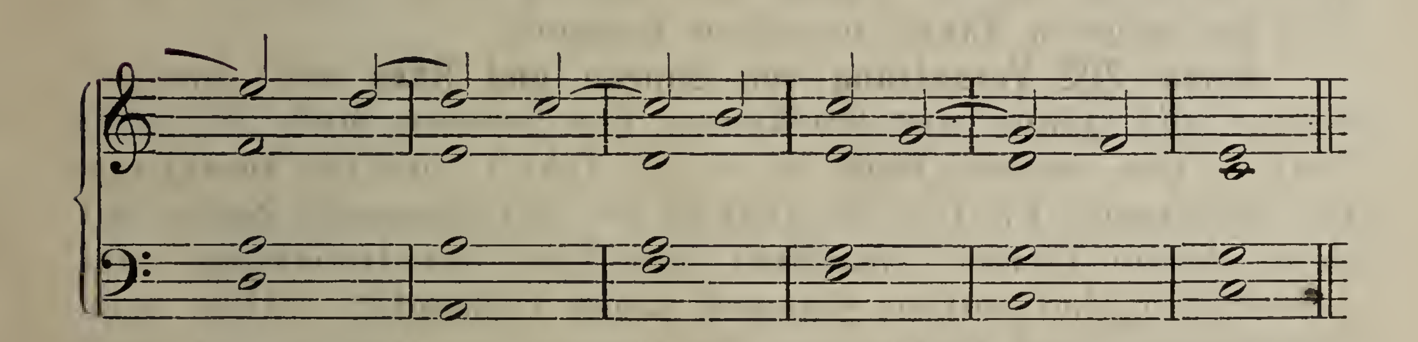

C. f.
108d.


oder:



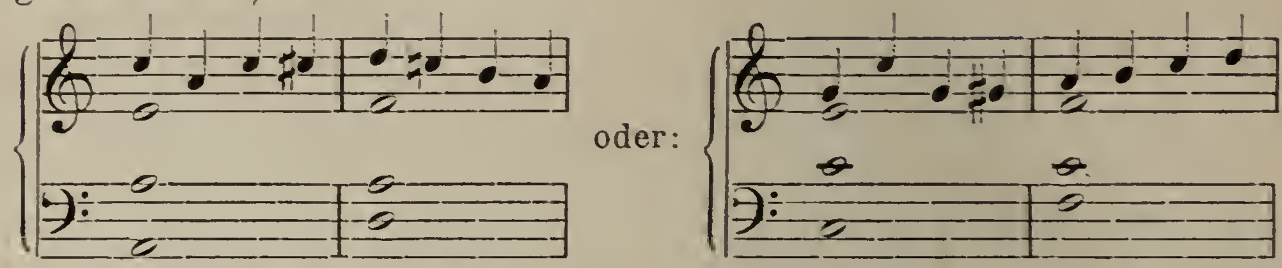






Zu § 15, Beisp. 134 und 135. Beide Noten des Sprunges können selbstverständlich nur harmonische Noten sein.

Zu § 15, Beisp. 136. Die aus der Oktave nachschlagende Septime wird in diesem Falle die geeignetste Note sein, weniger die der Decime folgende None. In gewissen Fällen kann man auch nach drei Akkordnoten einen diatonischen Schritt aufwärts machen, z. B. ein chromatischer Schritt nach drei Akkordnoten wäre aber nur in seltenen Fällen gutzuheissen, z. B.:



Zu § 22, Beisp. 201. Aus der Betrachtung dieses Beispiels ersieht man leicht, dass in diesem Falle die Entfernung des Basses vom Alt bis zu zwei Oktaven betragen kann. Die behutsame Einführung der Quinte des Dur- und Molldreiklangs ist auch hier schon nothwendig. Man wird gut thun dieses Intervall entweder nur als durchgehende Note, (am Besten auf einem schwachen Taktheile) oder vorbereitet einzuführen, damit nicht bei der Umkehrung der Quartsextakkord auf dem guten Takttheile unvorbereitet frei eintritt. Dies dürfte nur der Quartsextakkord des Dreiklangs der Tonika gegen den Schluss hin als Vorbereitung des Schlusses thun.

Im Beisp. 201 erscheint im dritten Takt die Quinte des Dreiklangs der Dominante (*A*, *Cis*, *E*) auf dem vierten Viertel des Basses. Der auf dem ersten Viertel des Soprans anschlagende und aushaltende Grundton des Dreiklangs (*A*) dient der Quinte als Vorbereitung. Die Quinte ist hier durchgehende Note. Im vierten Takte liegt das *D* seit dem ersten Viertel im Basse; auf dem dritten Viertel wird es durch die durchgehende Note *G* des Soprans vorübergehend Quinte des Dreiklangs der Unterdominante (*G*, *H*, *D*). Ebenso verhält es sich mit dem *A* des Alts im sechsten Takte desselben Beispiels.

Beisp. 202 Versetzung von Sopran und Bass zeigt uns im Sopran die Quinte der Dreiklänge der zweiten Stufe (*e*, *g*, *h*, Takt 2), der sechsten Stufe (*h*, *d*, *fis*, Takt 4) und des Dreiklangs der Dominante (*A*, *Cis*, *E*, Takt 6) als durchgehende Noten auf dem vierten Viertel; Grundton und Terz der Dreiklänge sind jedesmal in den andern Stimmen schon vorhanden. Alles über Vorbereitung und Einführung der Quinte hier Gesagte gilt auch für Beispiel 207.

Zu § 24, Beisp. 228. Wie in den Beispielen 201, 202 und 207 sehen wir auch hier die Quinte der Dur- und Molldrei-

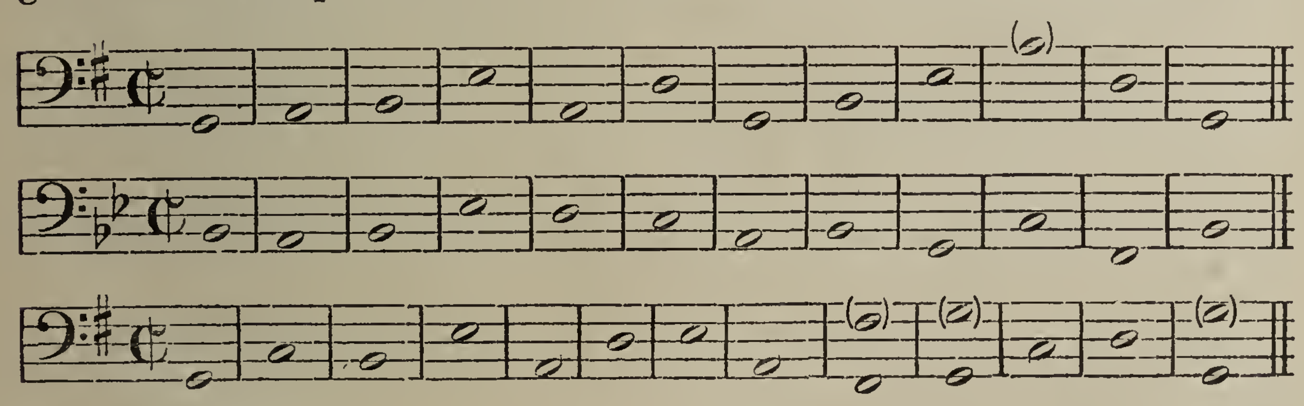
klänge stets sorgfältig vorbereitet. Nur im vorletzten (10.) Takte tritt im Basse die Quinte (*F*) auf dem ersten Viertel frei ein. Hier aber ist es die Quinte des Dreiklangs der Tonika kurz vor dem Schlusse; der hier auftretende Quartsextakkord befindet sich an der rechten Stelle und ist besonders geeignet das Gefühl des Abschlusses zu erwecken und den Schluss vorzubereiten; überdies ist der Grundton des Dreiklangs (*B* im Alt) vorbereitet.

Zu § 24, Beisp. 237. Eine Kreuzung der Stimmen in einer der Umkehrungen kann selbstverständlich nur dann eintreten, wenn bei der Grundstellung eine der zu versetzenden oberen Stimmen sicb über eine Oktave von der andern entfernt, wie dies im Beispiel 237, Takt 3 zwischen Tenor und Alt der Fall ist. Man ersieht aus der Führung des Soprans, (Takt 2) dass die alterirte Quinte recht wohl zu benutzen ist.

Zu § 25, Beisp. 245*b*. Auch hier ist die Vorbereitung der Quinte des Dur- und Molldreiklangs in allen Stimmen sorgfältig beobachtet: nur im achten Takte finden wir auf dem dritten Viertel die Quinte des Dreiklangs der zweiten Stufe (*c*, *es*, *g*) durchgehend frei eintreten. Dio Wirkung ist in der Umkehrung (Beisp. 245*c*) durchaus nicht übel, weil diese Quinte eine chromatische, unwesentliche Durchgangsnote ist. Dieselbe konnte mit Leichtigkeit vermieden worden; wir haben sie aber absichtlich gesetzt, um beim Unterrichte auch diesen Ausnahmefall zu erörtern.

Zu § 26, Beisp. 258. Wenn der Schüler in den beiden ersten Takten dieses Beispiels die ersten 6 Noten des Soprans eine Oktave tiefer setzt, so erhält er ein wie No. 249 gebildetes Beispiel eines doppelten Contrapunktes in der Decime.

Zu § 28, 29 und 30. Wir fügen hier noch einige zu mehr als vierstimmiger Bearbeitung besonders geeignete Bässe bei. Der Schüler soll dieselben zuerst im gleichen, später im ungleichen Contrapunkte fünf-, sechs- und mehrstimmig bearbeiten.



Sachregister.

